MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VII FEBRUARIE Nr. 2/1957

16390

1964

Cuprinsul

Alfred Mendelsohn

Pentru o critică muzicală realistă (*pag. 3*)

PROBLEME ŞI DISCUŢII

Dimitrie Cuclin

Introducere în sistemul „sfert de ton"

CREAŢII ROMINEŞTI IN GENUL DRAMATIC

Viorel Cosma

A doua frescă din trilogia lui Gh. Dumitrescu
— Ion Vodă cel Cumplit, operă în 3 acte — (*pag. 12*)

George Bălan

Trebuie evitat stilul de largă accesibilitate?
— Reflexii la Pană Lesnea Rusalim — (*pag. 18*)

Dan Spătaru

Pe marginea libretului „Pană Lesnea Rusalim" (*pag. 23*)

Radu Gheciu

Baletul „Haiducii" de Hilda Jerea (*pag. 28*)

MAEŞTRII MUZICII ROMÎNEŞTI PESTE HOTARE

Succesele lui Constantin Silvestri. (*pag. 33*)

ANIVERSARI

Silvian Georgescu

Nicolae Buicliu a împlinit 50 ani. (*pag. 35*)

OASPEŢII NOŞTRI

De vorbă cu violoncelistul George Neikrug (*pag. 37*)

VIAŢA MUZICALA

Concerte de muzică romînească de cameră — *Remus Georgescu* (pag. 38); Manifestări ale unor tineri dirijori — *J. V. Pandelescu* (pag. 39); O reintîlnire binevenită — *Ştefan Mangoianu* (pag. 40); Concertele violoncelistului Neikrug — *Mihai Rădulescu* (pag. 41); Violoncelistul Bernard Michelin la Bucureşti — *J. V. P.* (pag. 41); Ansamblul Igor Moiseev — *Gh. Baciu* (pag. 42); Corul Radio la Ateneul R.P.R. — *Al. Colfescu* (pag. 43); Ansamblul U.T.M. la împlinirea a zece ani de activitate — *A. B.* (pag. 44); Recital de lieduri germane — *Al. A. C.* (pag. 44).

ACTIVITATEA MUZICALĂ IN ŢARĂ

Traviata în interpretarea artiştilor ieşeni — Solişti şi dirijori la Filarmonica locală — *Martin Sever* (pag. 45); Un an de activitate a cenaclului compozitorilor din Sibiu — *I. Sandu* (pag. 46); Turneul Ansamblului artistic de Stat „N. Bălcescu" din Craiova — *B. Chelaru* (pag. 46).

Concurs naţional de creaţie în cinstea Festivalului de la Moscova (pag. 47).

Breviar (pag. 48).

Desene de I. ROSS, Laureat al Premiului de Stat
Coperta şi vignetele de I. CRIVAN

Supliment

CORURI PUŢIN CUNOSCUTE
ALE COMPOZITORILOR ROMINI
(40 pagini, 5 lei)

Alfred Mendelsohn

secretar al Uniunii Compozitorilor

MUZICA 2
MUZICA 1

Pentru
O CRITICĂ MUZICALĂ REALISTĂ

Problema criticii muzicale ca un factor de orientare şi stimulare a creaţiei este de o actualitate arzătoare. Criticii noştri se tem a nu jigni pe compozitori şi manifestă o timiditate care ne pune uneori pe gînduri. Ce să credem? Este creaţia noastră atît de desăvîrşită încît nu e cazul să i se găsească nici cel mai mic cusur? Este ea atît de dezastruoasă încît ne-ar speria adevărul? Există sau nu probleme de dezvoltare în muzica noastră? Avem sau nu o linie, o direcţie care înmănunchează eforturile noastre? Este justă această direcţie, este ea capabilă să asigure dezvoltarea individualităţii creatoare, fără pericolul lunecării în spontaneitate şi anarhie? Este ea capabilă să asigure legătura cu masele iubitorilor de muzică? Care sînt temeiurile social-politice ale orientării noastre? Care sînt perspectivele dezvoltării creaţiei şi criticii noastre muzicale?

Doresc să-mi spun părerea asupra acestor chestiuni la ordinea zilei şi încep cu creaţia.

Creaţia compozitorilor din patria noastră, fie ei tineri ori vîrstnici, fie de formaţie academică, fie că au lăsat cu mult în urmă reţetele de şcoală, se dezvoltă sub ochii noştri într-un ritm nemaiîntîlnit pînă în prezent. Apar permanent lucrări ce au toate premisele să rămînă înscrise cu cinste în istoria acestei etape de dezvoltare frămîntată, zbuciumată chiar, dar plină de perspective.

Revoluţia culturală, urmare a eliberării ţării noastre şi a procesului de construire a socialismului, a răscolit talentele şi energiile. Poate că nu este încă momentul limpezirilor, dar hotărît lucru este momentul abordării multilaterale a unor noi probleme în creaţie. Pentru a nu fărîmiţa aceste eforturi, pentru a pune energiile creatoare pe un drum sănătos, pentru a ţine trează conştiinţa misiunii sociale şi patriotice a creatorului, ne-am unit cu ani în urmă într-o organizaţie obştească de tip nou. Această organizaţie, condusă după principiile centralismului democratic, cu o conducere aleasă din sînul membrilor ei, cu ramificaţii în toată ţara, Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din R.P.R. se bucură din partea forurilor de partid şi de stat de sprijin şi încredere. Acest organism se întemeiază pe poziţiile cîştigate de clasa muncitoare şi de partidul ei de avangardă şi urmăreşte ţeluri precise înscrise în statutul ei.

Poziţia fundamentală a Uniunii noastre derivă din respectul faţă de realizările unor maeştri ai generaţiilor anterioare, din convingerea că linia ascendentă a creaţiei muzicale în R.P.R. este condiţionată de înflorirea regimului de democraţie populară în patria noastră, că prin muzica noastră trebuie să răsune puternic în ţară şi în lume mesajul patriotismului socialist, ca o contribuţie a culturii romîneşti la întărirea prieteniei între popoare.

Dar totodată sîntem conştienţi că toate idealurile noastre ar rămîne în stadiul bunelor intenţii, dacă nu am acorda o atenţie deosebită şi susţinută curentelor ce se manifestă concret în viaţa noastră muzicală, problemelor de estetică ce se ivesc la fiecare pas, prin fiecare lucrare, în discuţii şi în presă.

O preocupare care de ani de zile îşi face loc cu tot mai multă forţă şi cu rezultate din ce în ce mai îmbucurătoare, este aceea a concentrării tuturor forţelor creatoare muzicale, avînd ca platformă ideea întăririi „şcolii naţionale de compoziţie", avînd ca scop susţinerea unei creaţii contemporane realiste, bazate pe cele mai înaintate tradiţii muzicale ale poporului nostru, dezvoltîndu-le şi lărgindu-le în condiţiile vieţii noi în R.P.R.

Pornind de aci, nu ne poate fi indiferent dacă compozitorii noştri şi critica muzicală se risipesc în imitaţii sterile sau se ploconesc în faţa unor estetici fără legătură cu drumul creaţiei noastre, chiar dacă realizările respective sînt remarcabile în sine.

Astfel se pune uneori în critica noastră (mai discret) şi în discuţii (mai făţiş) problema tehnicii muzicale înaintate a unor muzicieni din alte ţări, în opoziţie cu o pretinsă „înapoiere" la noi.

Trebuie să spunem că asemenea „aprecieri" sînt poate valabile într-un caz sau altul, dar că ele sînt cu totul deplasate cînd este vorba de ansamblul creaţiei contemporane romîneşti.

Ele izvorăsc tocmai din necunoaşterea sau din nerecunoaşterea căilor specifice de dezvoltare ale muzicii noastre, ale proceselor ei de creştere, care presupun făurirea unei tehnici muzicale noi, adecvate materialului expresiv, diferit prin structură şi o sumedenie de însuşiri particulare, de materialul melodic, ritmic şi de tradiţiile altor popoare. În esenţă, această concepţie rupe forma de fond, deoarece formele specifice îşi au obîrşia într-o istorie specifică. Dacă, de pildă, anumite trăsături modale, cu tehnica armonico-polifonică ce derivă din ele, apar în muzica occidentală adesea ca reziduuri arhaice, gregoriene, şi capătă uneori o importanţă periferică, în muzica noastră modurile ocupă un loc central şi devin astfel punctul de plecare pentru o concepţie armonică, al cărui model l-am căuta zadarnic în altă parte. Mulţi ne invidiază pentru bogăţia şi caracterul direct, viu, nealterat al melosului popular modal păstrat pe meleagurile noastre. Este un adevăr faptul că ne aflăm în etapa plină de bucurie creatoare, cînd întreaga noastră forţă de investigaţie găseşte în faţă nesfîrşita şi inepuizabila bogăţie a unei expresivităţi încă neexplorate sau încă puţin explorate.

În această privinţă drumul străbătut de George Enescu constituie pentru noi un îndemn, să-l urmăm şi să-l deschidem mai departe pentru urmaşii noştri.

În felul *acesta* şi în situaţia *aceasta* nu sînt neapărat necesare şi nu contribuie prea mult la dezvoltarea muzicii noastre teorii abstracte, cu caracter general, în domeniul esteticii. (Prin teorii abstracte înţelegem speculaţiile fără legătură cu creaţia, nesfîrşite *variaţiuni* pe teme buchereşti copiate din cărţi prost digerate, şi debitate cu aere solemne.)

Latura principială a problemei „teorie-practică“ stă — după părerea mea — în altă parte. Tezele fundamentale ale esteticii marxiste îşi au izvorul în viaţă, în interpretarea materialist-dialectică a procesului de creaţie şi de contemplaţie artistică ; acest proces, deşi se desfăşoară permanent, capătă o dată cu continua schimbare a condiţiilor în cadrul cărora se manifestă, înţelesuri şi perspective mereu noi. De aceea orice oprire pe o poziţie „justă“ într-o anumită împrejurare, poate deveni o frînă în dezvoltare cînd este perpetuată, standardizată, aplicată fără discernămînt, în altă împrejurare. Este tocmai ceea ce s-a întîmplat cu *interpretarea* bucherească a rezoluţiei sovietice din 1948. Pe de altă parte, există în primul rînd în estetica ştiinţifică poziţii de fond inalienabile, neatinse de împrejurări, ca de pildă caracterul mijlocit al gîndirii artistice, dezvăluirea esenţei lumii reale prin mijlocirea unor imagini concret senzoriale, „exactitatea redării caracterelor tipice în împrejurări tipice“ (Fr. Engels) şi altele.

A te strădui să dai viaţă acestor teze în cercetări critice asupra muzicii şi chiar a greşi în strădania sinceră de a contribui la lămurirea problemelor muzicii aplicîndu-le, *nu înseamnă* a fi „dogmatic“. Totul este să porneşti de la faptul de viaţă, de la realitate şi sprijinindu-te pe adevăruri fundamentale să *descoperi* elemente noi de apreciere. Asemenea elemente noi se oferă criticului cu fiecare lucrare, cu fiecare melodie, cu fiecare structură nouă. Cu alte cuvinte avem nevoie de o critică *creatoare.*

Dacă nu cedează tendinţei comode de a cataloga, de a „forţa analogii“ (nu mai vorbesc de nenorocita meteahnă de a folosi un vocabular răsuflat şi pretenţios), criticul va reuşi cu siguranţă să demonstreze în chip original ceea ce este unic şi original în creaţie, *chiar şi* dincolo de aportul „conştient“ al creatorului. Or, această demonstraţie are fără îndoială un caracter stimulator.

Din nefericire se confundă uneori lupta (necesară) împotriva dogmatismului şi a schematismului în creaţii şi critică cu negarea (dacă nu în vorbă dar în fapt) a *oricăror* principii (în primul rînd a principiilor esteticii ştiinţifice) ca bază de apreciere. Astfel se alunecă uşor fie în obiectivism („chestiune de gust“) fie în extremele negativismului sau apologeticei plate şi penibile, fie, şi mai rău, într-o pălăvrăgeală despre „paşi înainte“, „paşi înapoi“, „pe de o parte — pe de altă parte“, din care nici cititorul, nici compozitorul nu înţeleg nimic.

Un alt aspect este acela al „criticii“-proces-verbal, al constatării seci, un fel de prelungire, a programului de sală.

Întîlnim şi varianta tehnicistă, în care de obicei o trăsătură secundară (cum ar fi de pildă un detaliu modal, o soluţie armonică sau polifonică, un pasaj orchestral) este ruptă din ansamblu, amplificată la culme, umbrind şi acoperind problematica reală a lucrării discutate.

Două lucruri sînt — credem — de cea mai mare importanţă cînd *„criticăm“.* O atitudine însufleţită, caldă — aş spune (cu iertare) *neprofesională* faţă de creaţia contemporană, adică faţă de creaţia încă neconsacrată — neintrată în conştiinţa socială, neremorcată de obiecţii şi osanale (dozate ca în cartea de bucate). Aş numi această atitudine... romantică (în sensul cel mai constructiv cu putinţă), de pionierat... Apoi, şi aci cred că e rădăcina, cinstea şi prestigiul criticului, *o informaţie* temeinică şi în acelaşi timp — *ad rem.* Temeinică prin aceea că se caută locul lucrării în ansamblul creaţiei contemporane, aportul ei la consolidarea şi dezvoltarea culturii muzicale în cadrele ei determinate istoriceşte. *Ad rem* prin cunoaşterea şi urmărirea drumului *creatorului* respectiv, condiţiilor sale specifice de formaţie, creştere, evoluţie lentă sau rapidă (fără ca aceste menţiuni să ducă la scăderea exigenţelor artistice) şi, desigur, problematica particulară a *lucrării* în cadrul genului respectiv. De aceea, consider că principala sarcină a teoreticienilor şi criticilor noştri este pentru început să adune şi să confrunte un vast material informativ, să compare creaţia profesională cu creaţia populară, să dezvăluie potenţele expresive ale acestora. Această muncă nu va putea fi *ştiinţifică* dacă nu porneşte de la o concepţie materialist-dialectică, dacă nu are o finalitate politic-educativă, dacă se depărtează de viaţă. Aceasta poate fi şi „baza obiectivă" (despre care vorbeşte într-un loc muzicologul sovietic Kremlev) [1], raportată la situaţia concretă de la noi.

Prin urmare, critica şi muzicologia care înţeleg să sprijine în general creaţia şi în special curentul pe care-l numim „şcoala naţională de compoziţie", şi care pune multiple şi noi probleme de formă şi nu mai puţine de conţinut, trebuie să pornească de la fenomenul practic de viaţă spre a ajunge la concluzii teoretice şi nu *vice-versa*. (Subliniez în treacăt că nu putem, în studiul nostru, să facem o deosebire tăioasă între critică şi muzicologie: ambele se întrepătrund).

S-a pus şi se pune la noi în felurite chipuri problema corelaţiei care există şi, după părerea noastră, nu poate să nu existe, între metoda realismului socialist în creaţie şi critică muzicală şi curentul pe care-l numim „şcoala naţională de compoziţie".

Nu este menirea acestor rînduri să epuizeze problema, ci doar să rezume rezultatele unor discuţii îndelungate în materie.

Astfel s-a lămurit pe deplin faptul că prin „şcoală naţională" nu se înţelege doar „forma naţională" sau o preponderenţă a folclorismului în creaţia cultă. De asemenea s-a încercat a se demonstra prin documente ale Uniunii noastre (Plenara lărgită a Comitetului din 15 martie 1956) precum şi prin diferite articole în revista „Muzica" şi în periodicul „Contemporanul", caracterul politic progresist (în trecut) şi socialist în prezent al ideii „şcolii naţionale" de compoziţie. Acest lucru nu este numai un simplu deziderat, ci este manifestarea obiectivă a transformărilor în conştiinţa creatorilor, urmare a transformărilor structurale în patria noastră. Astfel, orientarea creatorilor spre dezvăluirea şi dezvoltarea în muzica cultă a valorilor sensibile din creaţia populară, se identifică [2]) cu năzuinţele social-politice ale colectivităţii romîneşti în plin proces de construcţie socialistă, transpunîndu-le pe plan artistic în cadrul revoluţiei culturale. Însăşi această creaţie populară, păstrînd anumite însuşiri naţionale-caracteristice, *se modifică* sub influenţa pătrunderii din ce în ce mai adînc în masă a ideilor şi obiceiurilor noi, a chemărilor partidului, a afirmării şi confirmării caracterului constructiv al alianţei clasei muncitoare cu ţărănimea muncitoare, a tipurilor noi de relaţii economice.

Iată cum problemele de conţinut se leagă practic de formele sensibile manifestate în creaţia muzicală. Pentru ca acest fenomen obiectiv să devină impuls spre o creaţie militantă realist-socialistă, se depun eforturi de către esteticieni şi creatori spre a lămuri în mod mai convingător decît s-a făcut în trecut, elementele esteticii ştiinţifice marxist-leniniste, raportate la specificul muzicii. Trebuie să luăm pildă în această privinţă de la modestia unor muzicologi sovietici de frunte recunoscînd — la rîndul nostru — că „criteriile realismului şi formalismului în muzică sînt încă foarte slab elaborate de estetica noastră" (Kremlev).

Cu toate acestea nu se poate spune că asemenea criterii nu există. Revenind, trebuie să subliniem valoarea documentului din 1948 al C.C. al P.C.U.S., referitor la problemele muzicii; el a avut darul să frîneze o evoluţie dăunătoare în direcţia înstrăinării compozitorilor de fondul de aur al muzicii populare, de melodie ca principal mijloc de expresie, şi de răspunderea lor faţă de variatele pături de ascultători. În acelaşi timp acest document a deschis drumul unei evoluţii a gîndirii muzicale, a energiei creatoare a unor compozitori ce se simţeau în trecut stînjeniţi de liberalismul cosmopolit la modă între cele două războaie.

Am urmărit apoi discuţiile în jurul articolelor stimaţilor noştri prieteni Aram Haciaturian şi Dmitri Şostacovici, şi mărturisim că aceste articole au avut o mare putere de convingere, atît prin sinceritatea lor cît şi prin prestigiul ce le conferă importanţa creaţiei acestor maeştri.

Simfoniile a X-a de Şostacovici şi a II-a de Haciaturian, prima în interpretarea lui C. Silvestri, a doua sub bagheta lui G. Georgescu, echivalează cu tratate de estetică, mai fine, mai reale, mai pregnante, mai zguduitoare şi mai ales mai convingătoare decît un noian de teorii. Audierea cîntecelor lui Sviridov pe versuri de Burns, a lucrărilor corale şi de cameră din ultimul timp ale lui D. Şostacovici, au fost de asemenea edificatoare pentru nivelul şi orientarea muzicii realiste sovietice, iar atenţia acordată de teoreticienii sovietici formulărilor, fenomenelor concrete, problematicii esteticii ştiinţifice în specificul muzical, dau de gîndit criticilor şi muzicologilor noştri.

Hotărîrea plenarei lărgite a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. din martie 1952 ne apare astăzi, în lumina dezvoltării ulterioare a creaţiei şi muzicologiei, ca un document de o valoare inegală. Este o realitate că lucrări condamnate categoric drept „formaliste" (în toate „variaţiile" sale) cum sînt dansurile lui Th. Rogalski, lied-uri ale lui Mihail Jora şi alte compoziţii, şi-au afirmat de mult viabilitatea. Cel mai supărător însă este faptul că asemenea verdicte au fost pronunţate „în numele" esteticii realiste (dîndu-se acele lucrări ca exemple ale negării realismului în muzică). Este limpede că nu în felul acesta se poate susţine valoarea principală a esteticii ştiinţifice, cu toate bunele intenţii ale autorilor şi semnatarilor rezoluţiei. Este de asemenea limpede că astfel de „lovituri în gol" nu afectează întru nimic justeţea, valabilitatea tezelor fundamentale ale esteticii marxist-leniniste ca şi hotărîrea noastră de a perfecţiona metodele de investigare bazate pe acestea.

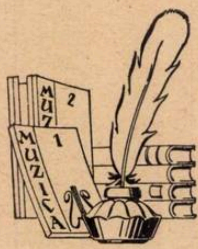
---

[1]) Vezi în „Probleme de muzică", nr. 6/1956, „Sarcina principală a criticii rămîne descoperirea conţinutului obiectiv al operii, adică a raportului ei cu realitatea, cu felul cum percep realitatea contemporanii. Fireşte că discuţiile serioase sînt posibile şi necesare şi în cazurile cînd criticul se apropie de lămurirea conţinutului obiectiv al artei".

[2]) Acest proces de identificare se desfăşoară în chip necesar însă nu fără greutăţi; menirea criticii este între altele să *sprijine* acest proces.

Am fi de asemenea nedrepţi dacă am nega *orice* valoare documentului Plenarei lărgite din martie 1952 a Uniunii noastre. Cu toată îngustimea şi caracterul improvizat al aprecierilor negative, acest document conţine argumente teoretice dezvoltabile. Principalul este însă ca activitatea critică să fie călăuzită de grijă şi respect faţă de eforturile cinstite ale compozitorului (ceea ce nu înseamnă nicidecum lipsă de principialitate sau dulcegărie), să pornească de la opera de artă şi nu de la preconcepte, să vehiculeze aprecieri diferenţiate asupra unor fenomene diferenţiate (să fie o critică realistă), să se înalţe deasupra pasiunilor personale, să reflecte cu tărie o convingere formată, fără a se înţepeni în intransigenţă retrogradă (de obicei îngustă, brutală, fără simţul perspectivei).

Printr-o critică realistă stimulatoare, constructivă şi competentă se deschid căi noi şi luminoase creaţiei şi muzicologiei, se uşurează ascensiunea talentelor creatoare, se întăreşte simţul răspunderii şi se adînceşte contribuţia noastră la cultura socialistă a patriei noastre scumpe.



Dimitrie Cuclin

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Introducere IN SISTEMUL «SFERT DE TON»

Actele creațiunii muzicale se petrec — diatonic, modal și tonal — pe „unda" sonoră sau, în domeniile armonic și contrapunctistic, care implică și ele principiul tonal, — pe un *complex simultan* de „unde" sonore, tot astfel după cum pe „unda" timpului și pe „linia" spațiului se înscriu actele vieții omenești și cosmice.

Dar ce-i această „undă" sonoră?

După cum „unda" timpului este un șir nedeterminat de infime părticele de timp; și după cum „linia" spațiului este un șir nedeterminat de infime părticele de spațiu, tot astfel și „unda" sonoră este un șir nedeterminat de „sunete" la infime distanțe unele de altele.

Și actele vieții divid într-un mod infinit de divers atît „linia" spațiului cît și „unda" timpului; tot astfel și actele creației muzicale divid într-un mod infinit de divers „unda" sonoră.

Însă atît actele vieții cît și acelea ale creației muzicale, pentru a fi vii și durabile, ca și just și luminos apreciate de facultatea înțelegerii noastre, trebuie să răspundă unui comandament estetic și etic. După care „porunci"? Evident după acelea întemeiate pe un „sistem" perfect în puritatea, unitatea și deplinătatea conținutului lui; perfect în orînduirea lui. Infinit de diversele divizări ale liniei spațiului și ale undei sonore și a timpului de către actele, fie ale creației muzicale, fie ale vieții, au deci a fi confruntate cu cîte un respectiv *sistem* de divizare a liniei spațiului, a undei timpului, a undei sonore, pe care să-și sprijine rațiunea și inteligibilitatea.

Unitatea sistemului de divizare a undei timpului este „secunda"; a liniei spațiului, metrul — cu infinita lor serie de multipli și submultipli. Dar care este unitatea de divizare sistematică a undei sonore? Să fie oare, după cum atît de lesne ne-ar putea trece prin minte, tonul? jumătatea de ton? sfertul de ton? optimea de ton?... Care din ele? Ori, poate, nici una din ele? Și atunci, care alta ar putea să fie? Să cercetăm.

În serioasă încurcătură, față de mulțimea sistemelor sonore preconizate și, judecînd după continuul neastîmpăr al lumii muzicale în mereu nouă și nouă căutare, niciodată capabilă să aducă o definitivă satisfacție, ne pun datele, certe totuși, ale fizicii și matematicii, date pe care, deci, în ciuda neastîmpărului nostru instinctiv, nu am fi îndreptățiți a le respinge, și după care unda sonoră e divizată în octave și octava *în 53 de come.* Ar urma, deci, ca foarte logic, s-o curmăm brutal cu isteria năucă și zădărîtoare a noilor căutări, pe acest teren. Totuși, analiza stăruitoare a tuturor acestor intempestive aporturi, prin definiție arbitrare și neștiințifice, duce la concluzii nu lipsite de plăcute surprize și de foloase chiar. Atîta numai doar că, în cercetarea valabilității oricărei metode subiective de divizare a undei sonore, nu vom putea ignora acele date ale fizicii și matematicii, de care am vorbit mai sus, suverane în darea sentinței de neavenire a tuturor celorlalte metode, dar care ne procură și posibilitatea determinării gradului de gravitate a anomaliilor acestora, justificarea excluderii principiale din însăși noțiunea de sistem și de știință deci.

Lui ALOIS HABA
curajosul preconizator al unui nou „paraj"
sonor

De unde provin aceste anomalii?

Din împrejurarea că divizarea, riguroasă, a octavei, în nici mai mult nici mai puțin de 53 de come, implică altă divizare a acestei octave în cinci tonuri de cîte nouă come și două „semitonuri" de cîte patru come numai... încă o anomalie, care este un indiciu că însăși divizarea *strict* „științifică" a *undei sonore* conține un viciu, fie și de formă numai; și că nu-i decît... *aparentă;* o împrejurare, apoi, care face imposibilă o redivizare a octavei în modurile subiective, arbitrare și neștiințifice enumerate mai sus, adică prin ton, semiton, sfert de ton, optime de ton...

Într-adevăr. Divizarea prin ton a distanței de octavă: *do — re— mi— fa diez — sol diez — la diez — si diez,* depășește această distanță cu o comă, transpozabilă, prin „răsturnare", în interiorul acestei distanțe și provocînd și ea în continuarea unei asemenea operații, ea însăși dar, finalmente, perfecta divizare a octavei întregi în exact 53 de come! Această metodă sfîrșește deci prin a-și demonstra absoluta inutilitate, ca făcînd „double emploi".

În divizarea prin semiton, obținem zece semitonuri de cîte patru come jumătate, care constituie o anomalie față de celelalte două semitonuri, deja existente, de cîte patru come numai.

În divizarea prin sfert de ton, obținem 20 de sferturi de ton de cîte două come și un sfert, care constituie o anomalie față de restul de patru sferturi de ton de cîte două come numai, obținute prin divizarea celor două semitonuri „diatonice“, deja existente. Tot prin același procedeu și raționament putem evidenția anomalia ce rezultă din încercarea de a divide distanța octavei după concepția optimei de ton.

Ar fi totuși o posibilitate a divizării octavei prin ton, semiton, sfert de ton, optime de ton, fără întîmpinarea nici unei anomalii, făcînd arbitrar, subiectiv și neștiințific, *tabula rasa* de actuala divizare prin come. Dar am obține un sistem de divizări într-o astfel de acută contradicție cu sistemul plurimilenar, căruia îi sîntem adaptați nu numai prin obișnuință dar, mai ales, prin natura însăși; am întîmpina atîtea enorme dificultăți de ordin teoretic și practic și am fi într-astfel nevoiți să desființăm întreaga creație muzicală de pînă acum și s-o reluăm de la început, pe noile baze, încît cu drept cuvînt ne putem pune întrebarea : cu ce folos ? nu cumva al deschiderii porții către inventivitate neînfrînată, dementă, haotică ? și cît merită osteneala ?

Dar repetăm : analizînd în fond fie și numai doar experiența cu *semitonurile* „temperate“, ajungem la foarte interesante — și palpitante chiar, concluzii.

Enarmonia temperată, cu un fals „acustic“ numai doar, de o jumătate comă (ca în cazul sol bemol- *fa diez,* de pildă) sau și de o comă întreagă chiar (ca, de pildă, în cazul *do-si diez),* neputînd fi „încă“ sezisată de grosolănia relativă a constituirii noastre psihofizice, lasă să se strecoare, fie și numai iluzoriu deci, nestingherit, curentul funcțional : și sensul muzical, fie și față de subiectivitatea noastră măcar, este astfel salvat. Iar împrejurarea se face cu atît mai puțin vătămătoare și deci atît mai propice în cazurile sistemelor sfert și optime de ton, cu cît falsurile acustice, hiatusurile pe care trebuie să le sară curentul funcțional pentru a ieși din sistemul „comatic“ (chiar supus operației de temperare) și a răzbate în sistemele de mai sus, *devin din ce în ce mai reduse.*

Ce rezultă din toate acestea ? Că sistemele sfert si optime de ton, pentru a fi valabile și viabile, pentru a fi scoase din domeniul exclusiv acustic — inert și mort — și introduse în domeniul muzical — fecund și viu — adică „funcționalizate“, însuflețite, trebuie să rămîie și ele ca și sistemul nostru temperat în *dependența sistemului comatic,* în „coasta“ acestuia. Vom vedea cum se face operația căreia domeniul sfertului — și trei-sfertului de ton — devine nu numai o sursă de înflorire diatonică și modală, dar și de prelungire a terenului armonic și tonal.

Dar mai întîi, e util să aruncăm o scurtă privire istorică asupra sfertului de ton în cîntarea indiană antică, în cîntarea bizantină și în cîntarea psaltică.

Cărți de istoria muzicii ne vorbesc de intervale melodice de sfert de ton localizate în cîntarea indiană antică. Ne lipsesc însă documente care să ne facă posibilă fixarea exactă a sfertului de ton, indian antic, și deci verificarea lui ca sfert de ton conform unei concepții obiective sau fie și subiective, pe unda sonoră, precum și identificarea lui din punct de vedere nominal și psihologic. Ni se mai vorbește, de asemenea, de intervale mai mici de un semiton diatonic, surprinse în cîntarea bizantină. Dar documente precizătoare ne lipsesc și pe acest teren. Totuși, toate aceste fenomene intonaționale se petrec în cadrul sistemului, fie și considerat numai din punct de vedere diatonic și modal, pitagorician, de șapte elemente principale, simple. Acesta e numai nucleul sistemului diatonic complet, pe care mi-am permis a-l denumi *neopitagorician,* de 53 elemente *funcționale* — cvinte, unități de divizare reală, absolut perfectă a „undei“ *psihice* care, în reprezentarea sonoră, împart *aparent* și deci — așa cum am și recunoscut-o mai demult, anomalic, octava în 53 de come, pe care, la urma urmei, s-ar putea foarte bine grefa toate ambițiile de intonări „particulare“. Anomalia, dar, apare numai pe terenul sonor și pe cel funcțional, unicul perfect.

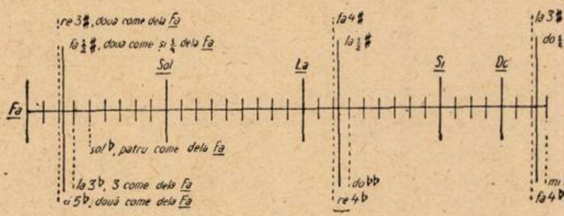
Sfertul de ton intră manifest pe arena istoriei muzicii o dată cu crearea sistemului psaltic. Acesta se bazează pe divizarea tonului în patru sferturi de ton. Dar cum ? Cu, sau fără „anomalii“ ? adică, încadrîndu-se în seria aparentă *(do-re-mi-fa-sol-la-si)* a celor șapte elemente simple pitagoriciene *(fa-do-sol-re-la-mi-si)* sau, nu cumva oare ? — cu o generală modificare a distanțelor de ton, semiton, sfert de ton ? după o metodă riguros și solid științifică ? sau numai pe o cale empirică, nesigură? In acest din urmă caz mai ales, apare aproape evident că se pot produce „variațiuni“ în determinarea intonației atît a sfertului de ton cît și, eventual, a semitonului și a tonului întreg, de la individ la individ, ceea ce poate ocaziona numeroase nedumeriri și confuzii. Aceasta, fără să negăm că includerea ori nu a tonurilor și celor două semitonuri diatonice din gama pitagoriciană, posibilitatea unor „fixări“, din partea unor spirite subtil intuitive și talentate, fixări transmisibile ucenicilor dotați și ei, la rîndul lor, cu talent și subtil spirit intuitiv. S-ar putea deci vorbi de existența, probabilă, a vreunei „bune“ tradiții. Noi însă simțim nevoia unei prezentări „științificește“ elaborată, fără portița celei mai mici anomalii, lipse, impurități, defecțiuni, imperfecțiuni ori, mai cu seamă, contradicții, în confruntare cu datele naturii și logicii. Oricum, cine a auzit o cîntare psaltică bună, pură, bine și pur redată, n-a putut să nu fie desfătat și uimit de efectul „nou“ încercat și de dificultățile învinse și magistral susținute, indiferent de o încadrare, perfectă și anomalică, sau și de neîncadrare în sistemul pitagorician ori neopitagorician. Pentru spiritele cultivate, toate sistemele sînt acceptabile în justa rațiune a afinităților și unității lor. Ceea ce ele nu pot suferi, pentru sine mai ales, e numai separatismul, exclusivismul, intoleranța, tirania mărginirii, a erorii și nedesăvîrșirii. Ele deci pretind determinarea unei scări ierarhice a obiectelor după numărul sau gradul defecțiunilor lor, după criteriul perfecțiunii armonice, etice și estetice, un propriu criteriu, pentru ca totul să se producă — și ele însele să se comporte, în lumina conștiinței și sub controlul și paza forței și a stăpînirii de sine, pavăza adevărului față de nedesăvîrșirea și fatuitatea uzurpătoare.

Dar nici cu toate pe care le-am considerat pînă acum nu am intrat cu un pas măcar în substanța însăși a materiei care ne preocupă și a adevărului la care tindem.

Să mai întîrziem totuși o clipă asupra chestiunii dacă sfertul de ton intrat în „sistemul" psaltic — și o dată bine precizat acustic — este sau poate fi instaurat organic și în „cîntarea" psaltică, unde să nu aibă un rol diatonic și modal numai, de înflorire melodică, ci și unul armonic și tonal, de îmbogățire armonică și de înmulțire a căilor de translație tonală, modulatoriu deci, mai bine zis „tonulatoriu"? Insă la această chestiune vom putea răspunde automat după tratarea materiei sfertului și trei-sfertului de ton în faza ei actuală.

Datorită marelui entuziasm, marii credinți, marelui prestigiu, ale distinsului compozitor, teoretician și profesor Alois Haba, din strălucita capitală a Cehoslovaciei, s-a putut construi un pian și o orgă în care tonul să fie cu o precizie matematică, perfect deci, divizat în patru sferturi de ton, desigur, de cîte două come și un sfert și, în consecință cu „anomalia" celor două semitonuri diatonice divizate în cîte două sferturi de ton de cîte două come numai (adică, insistăm, cu presupunerea, pe care ar fi logic s-o facem, a implicării diviziunilor, multimilenar existente, din gama pitagoriciană). Și astfel, o primă dificultate ar părea înlăturată și cu privire la practica sfertului de ton psaltic.

Pentru deplina înțelegere a *transfuziei* „curentului" funcțional — a *sevei psihice,* deci — din domeniul comatic în domeniul sfertului și treisfertului de ton, de mare utilitate ni se oferă o schemă de felul celei următoare:


re 3♯, două come de la Fa
fa ½♯, două come și ¼ de la Fa
Sol
La
fa 4♯
la ½♯
Si
Do
la 3♯
do ½♯
Fa
sol♭, patru come de la Fa
la 3♭, 3 come de la Fa
si 5♭, două come de la Fa
do ♭♭
re 4♭
mi 3♭
fa 4♭

întrucît sistemul prin sfert de ton nu poate avea nici o rațiune de a fi decît în raza sistemului neopitagorician, *ca teren al sistemului funcțional.*

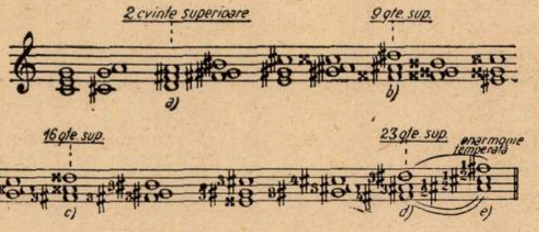
In această schemă se observă reprezentate grafic elementele comatice: *re triplu diez, fa cvadruplu diez și la triplu diez,* pe care le putem confrunta cu respectivele din tabloul de la pag. 208 a Tratatului meu de Estetică muzicală, unde se prezintă, pentru prima oară, *gama neopitagoriciană* completă, cu fiecare comă identificată nominal, identificarea lor psihologică putînd fi dedusă din parcurgerea conținutului întregului tratat.

Se mai observă marcate din sistemul sfertului și trei-sfertului de ton: *fa jumătate diez* la o distanță de un sfert de comă de *re triplu diez; la jumătate diez* la o distanță de un sfert de comă de *fa cvadruplu diez; do jumătate diez* la o distanță de un sfert de comă, de *la triplu diez.* Intr-o demonstrare mai avansată, ar fi să menționăm și enarmonicele lor depresive *veritabile,* la care însă renunțăm, demonstrația noastră neavînd un caracter complet, de specialitate ci numai unul de inițiere principială.

Astfel, o logică trecere melodică funcțională din sistemul comatic în sistemul sfertului de ton se poate face deci, în cadrul exemplului nostru, de la *re triplu diez* la enarmonicul său temperat *fa jumătate diez,* de pildă, sau, de la *fa cvadruplu diez* la enarmonicul său temperat *la jumătate diez;* sau de la *la triplu diez* la enarmonicul său temperat *do jumătate diez* în toate cazurile prin sărirea aproape de tot insezisabilă a unui hiatus acustic de un sfert de comă.

Așa fiind, trecerea armonică — tonală din sistemul comatic în sistemul sfertului de ton s-ar face, în cazul nostru, și în deplină — aproape — prelungire funcțională, de la acordul *re triplu diez — fa cvadruplu diez — la triplu diez* la acordul *fa semidiez — la semidiez — do semidiez,* în felul următor, de pildă:

2. [1]



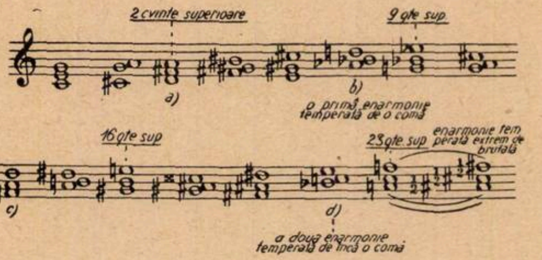
O modulație, deci — pardon, o *tonulație* — de 23 de cvinte superioare, transmisă printr-o enarmonie temperată de un sfert de comă, tonalității *fa jumătate diez* din regiunea sfertului de ton, în care-și poate continua în voie evoluția și viața funcțională, complet în cadrul limitat al noului sistem sonor, dar și în infinitatea potențialului funcțional, exact după modelul evoluției și vieții funcționale posibile în domeniul neopitagorician, chiar și acustic temperat.

Iată, următor, același exemplu, în care însă s-au operat enarmoniile temperate de cîte o comă, pentru a i se facilita lectura și deci și execuţia, nu numai la pianul sfert de ton, dar şi la pianul nostru

---

[1] a) In prima putere (nu acustic, ci funcțional), sens lumină, a regiunii neopitagoriciene; pe prima „scară" a sistemului; b) pe a doua scară, la distanță „cromatică" ascendentă de cea dintîi; c) pe a treia scară, la două distanțe cromatice de cea dintîi; d) pe a patra scară, la trei distanțe cromatice de cea dintîi; e) în regiunea sfert de ton, unde se face intrarea cu potențialul funcțional de 23 de cvinte superioare, putînd fi continuat, în această regiune, la infinit, bineînțeles, prin hiatus-urile acustice (temperările) proprii acestei regiuni.

3. 2)

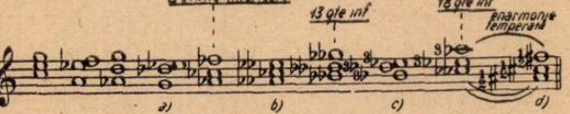

2 cvinte superioare
9 q/te sup
a)
b)
o primă enarmonie temperată de o comă
16 q/te sup
23 q/te sup
enarmonie temperată extrem de brutală
c)
d)
a doua enarmonie temperată de încă o comă

şi pentru a se vedea că operaţia translatorie şi funcţională de mai sus este practicabilă şi pentru pianul şi orga „sfert de ton“ unde ar fi implicate şi „temperările“ noastre ; exemplu în care, ca şi printr-o simplă privire la începutul exemplului 1 se poate constata relaţia *Fa-fa semidiez,* ca o enarmonie acustică extrem de brutală, de numai puţin de două come şi un sfert (cîte o comă la intrarea acordurilor *si bemol* şi *do ;* şi sfertul de comă, adăugat la intrarea acordului *fa semidiez)* — dar pe care ne-am putea... obişnui să o suportăm !

Acelaşi ţel, dar nu în expansiune, ca mai sus, ci în depresiune ; nu în lumină şi bucurie, ci în tristeţe şi umbră, pe enarmonicul depresiv *veritabil* al lui *fa semidiez,* care este... (nu interesează în ocurenţă), îl putem ajunge printr-o parcurgere funcţională de 53—23=30 de cvinte inferioare. Însă, în loc să mergem pînă la *si cvintuplu bemol,* enarmonicul *veritabil* al lui *re triplu diez* (marcat la începutul exemplului 1 şi localizat în tabloul gamei neopitagoriciene *enarmonice veritabile pe care,* de asemenea pentru întîia oară o dau în tratatul de Estetică muzicală, pag. 512), ne putem opri cu 12 cvinte mai aproape, la *la triplu bemol,* enarmonicul temperat de o comă al lui *si cvintuplu bemol,* şi să pătrundem în *fa semidiez* prin saltul asupra unui hiatus acustic de trei sferturi de comă (mai vezi încă la începutul exemplului 1), după o... călătorie funcţional de numai 30—12 =18 cvinte inferioare, astfel :

3)

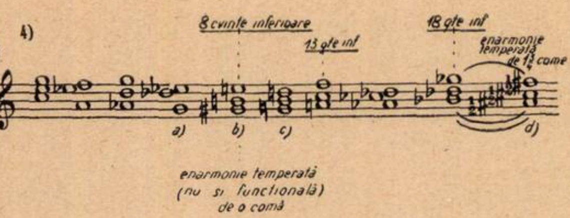
4



sau, eliminînd triplii bemoli printr-o oportună enarmonie temperată de o comă :

4)

5


8 cvinte inferioare
13 q/te inf
18 q/te inf
enarmonie temperată de 1¾ come
a)
b)
c)
d)
enarmonie temperată (nu şi funcţională) de o comă

unde pătrunderea în regiunea sfertului de ton se face prin *sol bemol* (mai vezi începutul exemplului 1), adică prin saltul unui hiatus acustic, destul de considerabil, de o comă şi trei sferturi.

Este de la sine înţeles că nu numai în domeniul neopitagorician, dar şi în cel al sfertului (şi treisfertului de ton), potenţialul funcţional se poate, prin nelimitate reparcurgeri ale sistemului, prelungi, din putere în putere, pînă la o putere *n* egală cu infinitul, cu această particularitate, că operaţia se efectuează pe un alt „paraj“ acustic faţă de cel iniţial, indiferent de punctul plasării acestuia pe „unda“ sonoră.

Şi nu mai puţin lesne de înţeles este şi acest lucru că, după cum avem putinţa de a evada, cu masa funcţională din domeniul neopitagorician iniţial sonorizat (chiar redus la sistemul temperat), în domeniul sfertului de ton acusticeşte respectiv, tot aşa putem găsi posibilitatea de a evada şi din acesta din urmă şi de a reintra, cu masa funcţională respectivă, în cel dintîi.

Demonstraţii şi argumentări analoage s-ar putea întreprinde şi în chestiunea divizării tonului în opt optimi de ton. Dar această chestiune nu prezintă un caracter destul de urgent ca să ne putem ocupa de dînsa mai mult decît am făcut-o în cele două-trei cvinte de mai sus ; şi nici nu evidenţiază o necesară utilitate de viaţă muzicală după aceea pe care o vom atribui sistemului prin sfert de ton. Am putea totuşi releva acest fapt că transfuzia valorii funcţionale de pe terenul neopitagorician pe terenul optimilor de ton s-ar efectua prin sărirea unui hiatus acustic *încă şi mai redus* decît acela prin care am escaladat terenul sfertului de ton.

Dar să „stopăm“ un moment aici pentru a medita, a ne dumeri şi a ne edifica pe cît se va putea mai deplin asupra laturii *esenţiale* a materiei şi problemei noastre pentru ca, neinsistînd suficient asupra acestei laturi, nu cumva să o lăsăm să ne scape din vedere şi să zădărnicim astfel întreg efortul pe care ni l-am impus pînă în acest loc.

Iată : sistemul sfert de ton — ca şi sistemul jumătăţii de ton temperate, ca şi sistemul optime de ton — dacă alege să rămîie exclusiv în domeniul acustic, dezrădăcinat, în el însuşi, de vatra legilor diatonice, modale, tonale şi armonice, nu poate avea *adevărată viaţă,* care e dincolo de sensual şi sensorial ; şi care e aceea

---

2) a)In prima putere, sens lumină, a regiunii pitagoriciene ; b) în latura umbră (enarmonică temperată) a acestei regiuni, însă continuînd sensul lumină; c) în a doua putere, latura lumină; d) id., latură umbră; e) în a treia putere, latura lumină ; f) în regiunea sfert de ton, tot cu potenţialul funcţional de 23 cvinte superioare, potenţialul veritabil dacă nu şi sensul funcţional, al celor 2 x 53+... cvinte fiind reprimat prin efectul celor două enarmonii, operate în curs.

3) a) În prima putere, sens umbră, a regiunii neopitagoriciene şi încă pe prima scară a sistemului ; b) pe a doua scară, la distanţă cromatică descendentă de cea dintîi ; c) pe a treia scară ; d) în regiunea sfert de ton, cu potenţialul funcţional de 18 cvinte inferioare.

4) a) În prima putere, încă, sens umbră, a regiunii pitagoriciene ; b) în latura lumină a acestei regiuni, însă continuu în sensul umbră ; c) în a doua putere, latura umbră ; d) în regiunea sfert de ton, dacă nu cu sensul schimbat, tot cu potenţialul de 18 cvinte, potenţialul veritabil de 53 +... cvinte fiind reprimat prin efectul enarmoniei temperate în curs.

a *funcţionalului, a psihicului.* Şi nu-şi poate evidenţia propriul aport, fie şi numai ca nou „paraj“ acustic, decît numai în rolul *continuării funcţionale a sistemului neopitagorician,* fie şi în proprie măsură denaturat în forma temperării.

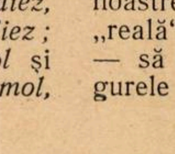
Această din urmă condiţie, care implică folosirea exactă, ori fie şi numai temperat enarmonică a tuturor triplilor accidenţi şi chiar a cîtorva accidenţi cvadrupli, pare extrem de greu, dacă nu şi imposibil, de împlinit în sistemul psaltic, unde sfertul de ton ar fi să se mărginească la un rol diatonic, modal şi armonic, nu şi tonal. Opinia mea fermă este că o asemenea imposibilitate nu există; că o asemenea dificultate poate fi învinsă.

Şi care este necesara utilitate de viaţă muzicală pe care o putem atribui ştiinţei şi practicii sistemului prin sfert de ton? Aceea de a contribui la o mai mult decît considerabilă subtilizare şi mlădiere a inteligenţei, simţului şi auzului muzical. Pentru care scop? Pentru acela de a putea trece fără mijlocirea, chiar, a ştiinţei şi practicii sistemului prin optimi de ton, la sistemul final, prin noimi de ton sau come, culminant şi ultim — în sens de „nec plus ultra“, de ultimă subtilizare şi mlădiere a inteligenţei, simţului şi auzului muzical, prin excelenţă şi absolut perfect, neopitagorician, bazat pe natură şi inflexibilă logică, netemperat.

În broşura : *Le rôle du chant grégorien dans le passé jusqu'à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir“,* prezentată cu titlu de comunicare, la al 5-lea Congres internaţional de bizantinologie de la Roma şi recenzată, la un an după aceea, de criticul muzical W. L. Landowski, la Radio Turnul Eiffel din Paris, preconizez, în vederea unui ideal de progres muzical, *orga comatică,* cu divizarea octavei în 53 de come ; iar în versiunea prescurtată a acelei broşuri, publicată de Congresul însuşi, arăt o schemă a acestei divizări cu identificarea nominală a fiecărei come, precum şi o schemă a nonuplei claviaturi a orgei, o claviatură fiind atribuită elementelor *simple,* alta elementelor *diez,* alte trei, cîte una, elementelor *dublu diez, triplu diez* şi cîtorva elemente *cvadruplu diez ;* apoi o claviatură pentru elementele *bemol* şi alte trei, cîte una, elementelor *dublu bemol, triplu bemol* şi cîtorva elemente *cvadruplu bemol.*

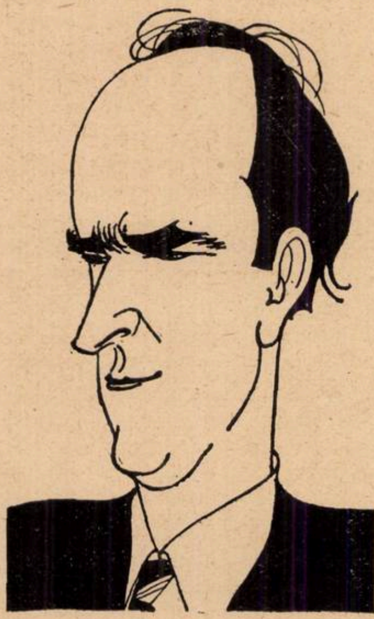
Cu un astfel de sistem, ne vom putea „plimba“ oriunde în infinitul potenţialităţii funcţionale expansive şi depresive, *fără teama întîlnirii hiatus-urilor acustice,* de care ne lovim în toate concepţiile temperate, prin semiton, sfert şi optime de ton, dar reduse la zero în perfectul aşezămînt funcţional (prin *cvinte)* şi acustic corespunzător (prin *come)* neopitagorician.

Este neîndoios *că în orice tonalitate* a sistemului sfert de ton putem intra şi *dintr-o dată,* cu tot bagajul nostru, de elemente şi procedee, diatonic, modal, tonal, armonic şi arhitectural ; însă cu *efect neutru,* întocmai ca acela cu care intrăm dintr-o dată în orice tonalitate a sistemului pitagorician ori neopitagorician. Însă pentru a prelungi evoluţia şi viaţa acestui vast bagaj funcţional adică, pentru a obţine un efect asemănător celui al penetrării din sistemul neopitagorician, chiar temperat, în sistemul sfert de ton, trebuie să tragem consecinţele necesare din toată expunerea făcută pînă aici, cu privire la raportul dintre sistemul neopitagorician, temperat ori nu — sistemul sfert de ton, în operaţiuni efectuate în sens „întors“, adică de la sistemul sfert de ton la cel neopitagorician. Iar în întrebuinţarea sporadică în domeniul sfert de ton, a elementelor cvasi „cromatice“ şi „sfert-de-ton-cromatice“ împrumutate cu un asemenea efect din regiunea şi funcţionalitatea neopitagoriciană, *vom face uz* de precauţiunile principiale similare celora necesitate în întrebuinţarea asemănătoare în domeniul neopitagorician, a elementelor cromatice şi sfert-de-ton cromatice împrumutate din regiunea funcţionalizată a sfertului de ton. Altmintrelea, nu vom reuşi decît să prelungim acea rază a... „experienţei“ pe terenul sensibilismului nostru acustic, care a naufragiat în haosul anihilator al unor actuale şi... viitoare noi „sisteme“ numite atonalism, dodecafonism şi în multe feluri. Totuşi, nu trecem cu vederea faptul că acestea din urmă, toate, în negativitatea lor, din sinea lor însăşi, produc finalmente rezultatul pozitiv că, deprinzîndu-ne cu ele, parvin să *mlădieze* facultăţile noastre psihofizice, pînă cînd, consecvent cu o „reală“ evoluţie, vom ajunge apţi, să percepem, — să *distingem* „subtilităţile“ *conştiente,* singurele vii şi valabile.



CREAŢII ROMÎNEŞTI în genul dramatic

A doua frescă din trilogia lui Gh. Dumitrescu



ION VODĂ CEL CUMPLIT

Operă în trei acte

Stagiunea muzicală 1955—1956 a Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R., ne-a adus pe scena bucureşteană drama muzicală populară „Ion Vodă cel Cumplit“ de Gheorghe Dumitrescu, laureat al Premiului de Stat. Fără îndoială că spectacolul constituie evenimentul artistic cel mai însemnat — în genul operei — din ultimele două decenii, întrucît de la apariţia lui „Oedip“ de George Enescu (1936), muzica romînească nu a înregistrat o altă lucrare lirico-dramatică de asemenea proporţii.

Drumul operei romîneşti nu a cunoscut în trecut strălucirea altor genuri vocal-simfonice de la noi (cantata, opereta). Figurile istorice au fost cele mai adeseori în centrul atenţiei compozitorilor noştri, ele rămînînd însă fie insuficient adîncite, fie idealizate şi rupte de popor, fie deformate de un fals suflu romantic caracteristic epocii. Începînd cu „Mihai Viteazul“, subiect tratat acum mai bine de un veac de Ioan Wachmann, apoi de Sulzer şi ajungînd pînă la „Petru Rareş“ al lui Eduard Caudella, puţine sînt realizările artistice în domeniul operei. Istoria poporului nostru începe să preocupe intens compozitorii abia după 1880, cînd paralel cu apariţia pieselor istorice ale lui Alecsandri, Davilla, Delavrancea, Sorbul, ş.a se poate constata şi o înviorare a operei bazate pe eroi naţionali. Ar fi suficient să amintim numai lucrările principale ale lui Alexandru Zirra („Alexandru Lăpuşneanu“, „Ion Vodă Cercel“), D. Cuclin („Traian“), Sabin Drăgoi („Horia“, „Constantin Brîncoveanu“), Nicolae Bretan („Horia“), Lucian Teodosiu („Petru Cercel“) spre a vedea că nu ne-a lipsit această literatură muzicală istorică. Totuşi, de la firavele doine şi hore sau arii pe inflexiuni de secundă mărită (frecvente mai ales în operele lui Eduard Caudella), de la recitativul wagnerian al lucrărilor lui Zirra, de la aria cu predominant parfum de colind a lui Sabin Drăgoi şi pînă la tipul de dramă populară romînească cu recitative şi arii proprii intonaţiilor folclorului nostru întîlnite la Gheorghe Dumitrescu, este o cale destul de lungă.

Opera „Ion Vodă cel Cumplit“ a produs în seara premierei aceeaşi impresie puternică pe care a oferit-o cu cîţiva ani în urmă oratoriul „Tudor Vladimirescu“ în „Săptămîna muzicii romîneşti“ (1951). Noutatea lucrării a surprins la noi pe „adoratorii“ stilului clasic de operă şi — ca să fim sinceri — chiar i-a dezamăgit întrucîtva, văzînd lipsa obişnuitelor arii de bravură, cu acute prelungite, melodii uşor de reţinut la prima audiţie, alternanţe de duete, terţete, cvartete — aşa-numitele „numere“ ş.a. Dar pentru cei care înţeleseseră în adînc procedeele tehnice de tratare a folclorului, recitativului, corului etc în oratoriul „Tudor Vladimirescu“, noua lucrare nu a constituit decît o afirmare deplină şi o desăvîrşire a unei concepţii artistice proprii, originale.

„Ion Vodă cel Cumplit“ constituie miezul trilogiei muzicale concepută de compozitorul Gheorghe Dumitrescu să înfăţişeze momente importante, la epoci diferite, din istoria poporului romîn. Tragedia muzicală „Decebal“ (lucrare ce se apropie de sfîrşit) şi oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu“ încadrează această dramă muzicală, dînd ciclului un caracter unitar atît ca temă (lupta eroică a poporului romîn pentru libertate), cît mai ales ca muzică (leit-motivele principale străbat toate cele trei lucrări, între ele existînd o mare înrudire).

* * *

Subiectul operei „Ion Vodă cel Cumplit“ s-a născut, iniţial, din piesa cu acelaşi titlu, scrisă de Laurenţiu Fulga şi reprezentată pe scena Teatrului Armatei în 1951. Cu acel prilej, Gheorghe Dumitrescu a compus muzica de scenă, fapt care l-a îndemnat ulterior să conceapă o lucrare lirico-dramatică.

Figura lui Ion Vodă, poreclit „cel Cumplit“ de boierii pe care-i pedepsea fără cruţare, a mai fost tratată în literatura noastră sub forma unei monografii istorice de Bogdan Petriceicu Hajdeu (în veacul trecut) şi a unei piese de teatru — sub titlul „Letopiseţi“ — de Mihail Sorbul (reprezentată de ansamblul Teatrului Naţional din

Bucureşti în 1919). Lucrarea dramatică a lui Sorbul nu se termina cu prăbuşirea lui Ion Vodă cel Cumplit, ci cu sumbrul tablou al ţării jefuită de boieri şi lăsată pradă turcilor şi tătarilor.

Libretul operei lui Gheorghe Dumitrescu se întemeiază pe fapte reale, atestate de documentele istorice, îmbogăţite cu elemente imaginare necesare realizării unui conflict dramatic cît mai puternic. El a suferit trei versiuni principale pînă s-a ajuns la forma definitivă pe care o cunoaştem azi. În prima fază, Gheorghe Dumitrescu a scris împreună cu Laurenţiu Fulga, autorul lucrării „Ion Vodă cel Cumplit“, un libret extras după piesă. Lucrarea avea trei acte, fiecare împărţit în două tablouri: „Sosirea lui Ion Vodă“, „Noaptea Învierii“, „Declaraţia de război“, „Baletul luptătorilor“, „Trădarea“, „Moartea eroului“. După lectura libretului în consiliul artistic al Teatrului de Operă şi Balet, a urmat a doua versiune, realizată de regizorul George Teodorescu împreună cu compozitorul. Principalele modificări au constat în amplificarea unor personaje abia schiţate în piesa lui Fulga (de pildă Roxanda), evidenţierea rolului activ al poporului în lupta de eliberare, concentrarea textului la strictul necesar, introducerea unor tablouri şi scene întregi impuse de specificul genului etc. S-a ajuns la o nouă versiune a libretului în patru acte (8 tablouri) intitulate astfel: „Noaptea pe la cîntători“, „Sosirea Voievodului“, „Ispite“, „O, ţară mult iubită!“, „Judecata“, „Noaptea Învierii“, „Furtuna“, „Moartea“. Ultima versiune nu a modificat schema de mai sus, ci doar anumite arii, în spiritul necesităţii compozitorului.

Ceea ce izbeşte de la prima pînă la ultima replică a libretului este caracterul popular al versurilor, realizate de autori fie prin contopirea mai multor poezii populare, fie prin creaţii proprii în stil popular.

Alături de cîntecele populare, autorii au introdus şi două cîntece patriotice vechi, datînd din epoca feudală: „Ştefan, Domn cel Mare“ şi „Hai fraţi“. S-a realizat astfel un libret de profundă rezonanţă naţională, muzica completînd prin intonaţiile populare caracterul specific romînesc al operei.

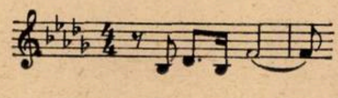
„Ion Vodă cel Cumplit“ se întemeiază pe o temă patriotică. Conflictul principal (lupta eroică a moldovenilor, dusă între anii 1572—1574 sub conducerea nepotului lui Ştefan cel Mare, împotriva jugului turcesc) anunţat chiar de la început şi menţinut pînă în finalul lucrării, alături de care mai apar cîteva conflicte secundare (unul psihologic, altul social) generează întreaga acţiune a dramei. Ultimele apar şi se rezolvă în funcţie de eroul central (conflictul dintre Ion Vodă şi boieri se întrezăreşte din tabloul al doilea sfîrşindu-se cu uciderea lui Ieremia, iar cel psihologic — sufletesc — legat exclusiv de voievod şi soţia sa, începe în actul al doilea şi se încheie cu surghiunirea Maricăi la mănăstire în finalul actului al treilea). Valoarea deosebită a libretului constă tocmai în faptul că autorii au ştiut să îmbine şi să dezvolte aceste conflicte astfel ca ele să nu umbrească ideea centrală a operei, ci s-o dinamizeze, s-o dramatizeze, s-o completeze. Totuşi, lucrarea suferă din cauza unor lungimi evidente, mai ales din pricina repetărilor: momente de biciuire a poporului (tabloul I şi II), legăminturi (tabloul II şi actul III), atentate (tabloul II şi actul III). Datorită dificultăţilor de schimbare a decorurilor între tablourile 7 şi 8 intermezzo-ul orchestral al luptei se repetă aidoma de două ori, ca după ridicarea cortinei multe elemente muzicale să mai revină. Impresia de inutil apare cu atît mai evidentă cu cît în culminaţia din finalul actului al III-lea, ultimele două tablouri cer să se succeadă rapid şi să nu dea impresia unui epilog.

În ce priveşte gradarea şi evoluţia spectacolului, opera se sfîrşeşte la actul al III-lea. Baletul şi defilările din actul următor nu duc mai departe acţiunea, ci o opresc tocmai în momentul cînd auditorul aşteaptă cu respiraţia tăiată tragicul deznodămînt al dramei. Dacă la slăbiciunile structurale ale actului al IV-lea vom adăuga şi scenografia cu totul neinteresantă (defilările şi alaiurile sînt obositoare şi neconvingătoare), vom avea mai clară imaginea de scădere a finalului operei.

Eroii lucrării au fost creaţi unii după realitatea istorică (Ion Vodă, Ieremia, Marica, Sbierea, Mălai, Sverciovski) şi alţii din imaginaţie (Roxanda, Joldea, Petruţ). Ei au fost puşi să acţioneze în spiritul adevărului faptelor, cu foarte mici excepţii (Ieremia de pildă a mai trăit în realitate după trădarea voievodului, Ion Vodă a fost sfîrtecat de cămile şi n-a murit fiind rănit de săgeată etc.). Multitudinea de personaje care evoluează pe scenă nu a dat însă posibilitate autorilor să ducă la o adîncire maximă a lor şi nici măcar a lui Ion Vodă, Ieremia şi Marica. Aceşti eroi principali sînt realizaţi numai în anumite trăsături necesare exclusiv desfăşurării dramatice, nu în multilaterala lor personalitate. De pildă, Ion Vodă — tatăl sau soţul — este prea palid înfăţişat, deşi atît Petruţ, cît şi Marica le-ar fi oferit autorilor posibilităţi de reliefare a omului şi nu exclusiv a conducătorului de oşti, a domnitorului.

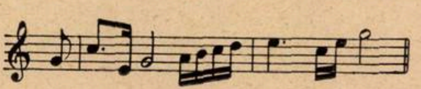
Fiecare personaj principal al operei a fost conturat şi caracterizat muzical printr-un leit motiv. Ion Vodă, de pildă, are un motiv dinamic, impunător, tăios, hotărît, propriu firii sale:

1

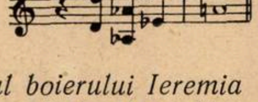


Acest leit-motiv este înrudit direct cu cele ale lui *Tudor Vladimirescu* (2) din oratoriul cu acelaşi nume şi *Decebal* (3) din noua operă:

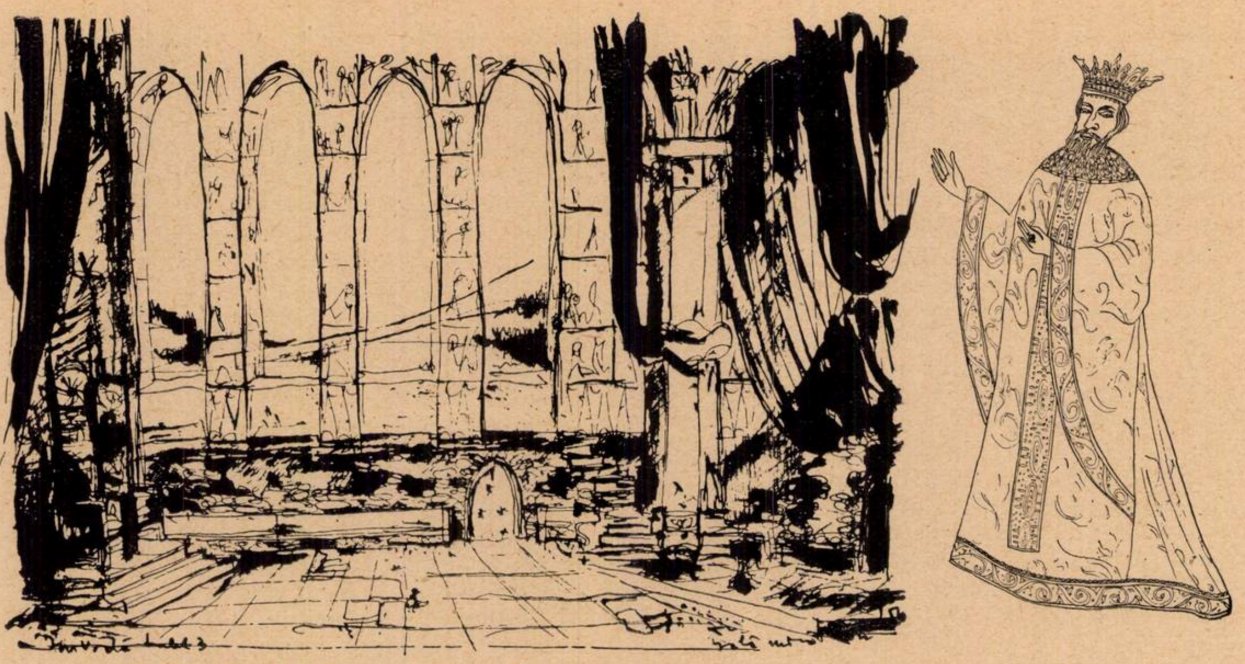
2



3

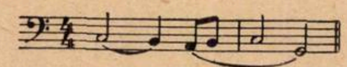


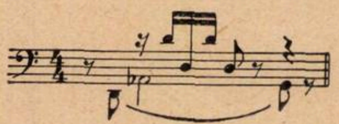
Leit-motivul boierului Ieremia (5), vînzătorul lui Ion Vodă, a fost extras din acela al trădării



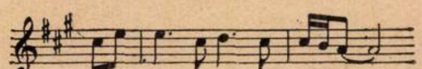
Macheta decorului din actul III de Tony Gheorghiu; schiță de costum pentru Ion Vodă.

(4) și are în șerpuirea lui melodică ceva din caracterul eroului negativ al operei :

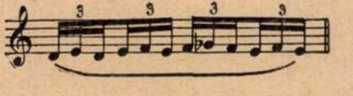
4


5


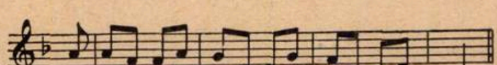
Cele două personaje feminine (Roxanda și Marica Doamna) sînt prezentate în operă prin motive mult îmbogățite melodic, largi, pline de lirism. *Roxanda* își întemeiază prezența în acțiune printr-un motiv cu puternică rezonanță de colindă, voind parcă să ne plaseze mereu în actul Invierii, cînd a cunoscut tragicul sfîrșit :

6


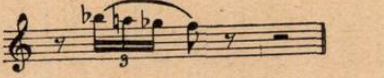
Marica Doamna este caracterizată nu atît ca personaj, ci prin stările sufletești ce le determină, provocînd drama psihologică a lui Ion Vodă. Ea este evocată fie prin *leit-motivul neliniștii* (bazat pe insinuantul pasaj al trioletelor) :

7


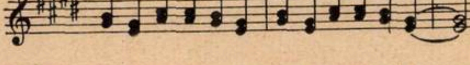
fie printr-un *leit-motiv de melancolie* (cu puternică intonație de colindă, sever ritmat, de o nobilă inspirație melodică) :

8


Un *motiv al ceaușului turcesc,* cu vădite inflexiuni orientale :

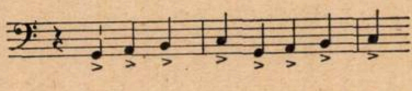
9


și altul al lui Joldea (păstorul), de o liniște tulburătoare, încheie șirul principalelor leit-motive ale personajelor :

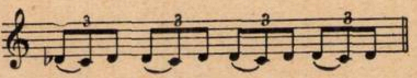
10


Stările afective ale colectivității (poporul, boierii, cazacii) sînt de asemenea ilustrate prin leit-motive proprii.

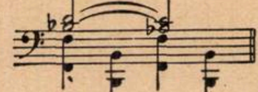
O multilaterală prezentare motivică cu totul neobișnuită, dar absolut justificată de rolul important pe care îl are în operă, a căpătat *poporul.* Pornind de la un *motiv de luptă* (11) derivat din cîntecul „Hai frați" și vădit înrudit cu motivul amenințării din „Tudor Vladimirescu" :

11


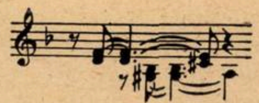
trecînd apoi la motivul revoltei (12), întîlnit pretutindeni și în oratoriu :

12


pînă la acela *al suferinței* (13) puternic legat de motivul vaietelor norodului din „Tudor Vladimirescu" (14) :

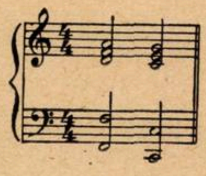
13


14

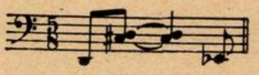


compozitorul a înfățișat — tot prin același procedeu — o variată gamă de stări sufletești ale masei moldovene: *iubirea de țară* (15), *asuprirea* (16), *jalea norodului* (17) :

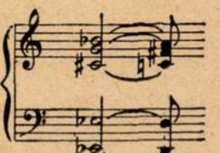
15



16

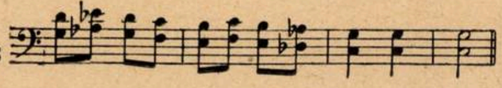


17

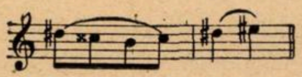


În opoziție cu aceste leit-motive fie luminoase (iubirea de patrie) fie sumbre, dramatice, apăsătoare (suferința, asuprirea, jalea) stau leit-motivele de o rară sugestivitate pentru caracterizarea clasei boierești *(beției și orgiei) :*

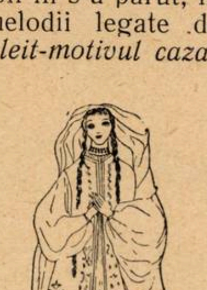
18

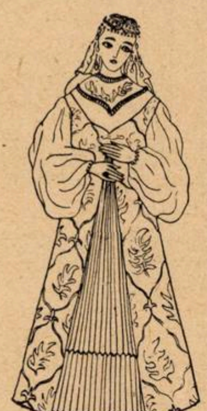


19

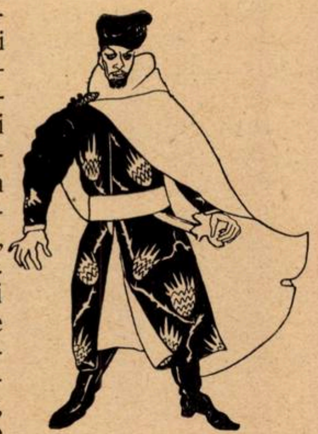


Tot acest aluat motivic din care Gheorghe Dumitrescu și-a plămădit drama muzicală „Ion Vodă cel Cumplit“ a fost completat cu vechi intonații de cîntece patriotice — revoluționare. Remarcabil ni s-a părut, în afara celor două cunoscute melodii legate de vremea lui Ștefan cel Mare, *leit-motivul cazacilor* construit pe intonațiile cîntecului pașoptist „Deșteaptă-te romîne“. Am urmărit în mod expres să prezentăm aproape toate leit-motivele principale (opera mai are încă o serie de motive secundare) spre a ușura înțelegerea analizei muzicale a partiturii, întrucît compozitorul și-a conceput atît recitativele, cît mai ales ariile, pe acest material sonor. În desfășurarea dramei muzicale leit-motivele nu apar ca simple ilustrații legate de personaje sau stări afective, ci formează — de cele mai multe ori — nucleul din care se dezvoltă ariile.





Schițe de costum după machetele lucrate de Tony Gheorghiu



* * *

Opera „Ion Vodă cel Cumplit“ a ridicat, fără îndoială, în fața compozitorului multe probleme de ordin muzical. Gheorghe Dumitrescu le-a rezolvat — în mare măsură — de aceeași manieră ca în oratoriul „Tudor Vladimirescu“, aducînd totdeodată și multe procedee noi.

Elementele de melodie (recitativul, aria, ansamblurile vocale), atît de importante genului lirico-dramatic pentru accesibilitatea lucrării, ocupă un loc principal și sînt just proporționate cu elementele de armonie, orchestrație etc. Gheorghe Dumitrescu însă nu a înțeles să-și fărîmițeze opera în „melodii“, cu contururi ușor detașabile, în genul pieselor vocale de concert, ci a supus textului și cerințelor dramatice toate elementele melodice.

Recitativul și l-a întemeiat pe intonații populare. Compozitorul a topit particularitățile folclorului nostru de la colind pînă la baladă, le-a asimilat și apoi le-a redat într-o formă absolut nouă, originală. Este greu să-i găsești o corespondență identică pe tot parcursul partiturii. Autorul a folosit recitativul cu precădere (el ocupă locul principal în operă și nu aria), îmbrăcîndu-l în forme diferite după expresia poetică a textului. De la *recitativul sec* folosit mai ales pentru exprimarea directă a gîndurilor eroilor în momente de mare încordare dramatică, ce se cer imediat rezolvate (cum ar fi de pildă la Joldea în primul tablou) trecînd la *recitativul parlat expresiv,* atît de plastic exprimat în cuvîntul adresat boierilor de Păstor („Voi boieri de frunte“), și ajungînd la *recitativul dramatic* ce constituie sîmburele monologului lui Ion Vodă se poate lesne aprecia paleta variată de care a uzat Gheorghe Dumitrescu în constituirea elementelor melodice. Ceea ce apare ca valoros în recitativul său este tocmai originalitatea deosebită, lipsa oricăror elemente de imitație, profundul caracter național. Ascultînd recitativul din opera „Ion Vodă cel Cumplit“ nu ai o clipă îndoiala creației proprii, deși intonația populară îți provoacă parcă incertitudini, cum ar fi de pildă în recitativul Maricăi („Ah, dorul meu de fată“).

Gheorghe Dumitrescu a ajuns la un recitativ dramatic *romînesc,* propriu stilului său componistic, accesibil firii şi sensibilităţii poporului nostru, original şi savuros pentru aditorul străin.

Ariile, puţine la număr dar motivate de acţiunea dramatică în apariţia lor, îmbracă de asemenea aspecte diferite. Sub formă de *arioso,* ele apar fie ca piese cu o valoare proprie, fie la mijlocul unui recitativ, cum ar fi de pildă pasajul liric din aria finală a lui Ion Vodă („Doar voi mi-aţi mai rămas").

Alteori, ariile au un *caracter liric* cum ar fi, de exemplu, mult inspirata arie a Roxandei din actul al treilea. Din păcate ele rămîn puţine faţă de economia generală a operei clădită mai ales pe recitative şi arii dinamice creînd un dezechilibru între momentele de încleştare şi cele de linişte.

Dar cele mai multe arii din opera „Ion Vodă cel Cumplit", au un caracter *dramatic* (o pagină remarcabilă va rămîne proclamaţia voievodului). Pentru exprimarea unor stări sufleteşti şi a unor momente mai complexe, compozitorul a creat ariile de suflu larg, aşa-numitele monologuri (unul pentru Ion Vodă şi altul — mai puţin realizat — pentru boierul Ieremia).

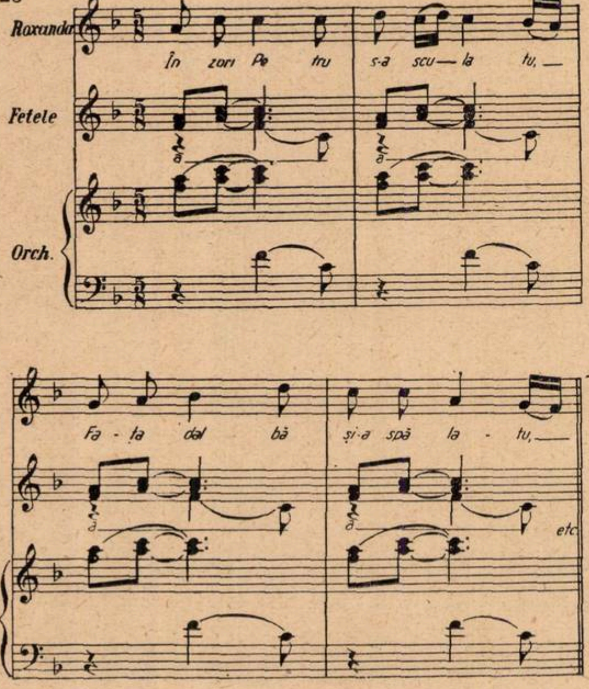
Aşa cum apar şi se succed ariile în opera compozitorului Gheorghe Dumitrescu, ele nu satisfac pe deplin auditorul, pe de o parte, fiindcă numeric sînt prea puţine (deşi acţiunea ar cere mai multe), iar pe de altă parte, fiindcă elementul melodic este prea puţin diferenţiat de recitative, prea puţin pregnant.

Paginile de *ansambluri vocale* (duete, terţete, sextete) sînt reduse ca număr, episodic tratate (duetul Marica-Ion Vodă), trecute pe plan secundar (sextetul conspirativ al boierilor din actul al treilea).

Corul rămîne elementul cel mai realizat din întreaga lucrare. El a fost tratat de Gheorghe Dumitrescu ca personajul principal al operei şi socotim că nu greşim dacă afirmăm că este superior realizat din punct de vedere artistic chiar părţii muzicale ce caracterizează pe Ion Vodă. Vom sublinia că maniera de tratare a masei vocale a cunoscut cele mai variate forme posibile: de la simple linii melodice, replici (actul al III-lea şi al IV-lea), recitative (actul I), scene lirice (arioso-ul fetelor), eroice (pornirea la luptă), pînă la admirabila pagină bazată pe suprapunerea a trei planuri sonore (boieri, ţărani, alai) fiecare cu individualitatea specifică rolului în acţiunea scenică din finalul actului I, corul cunoaşte într-adevăr o biruinţă artistică a compozitorului. Oarecum exterioară, decorativă, ni s-a părut tratarea corală din scena defilării (actul IV).

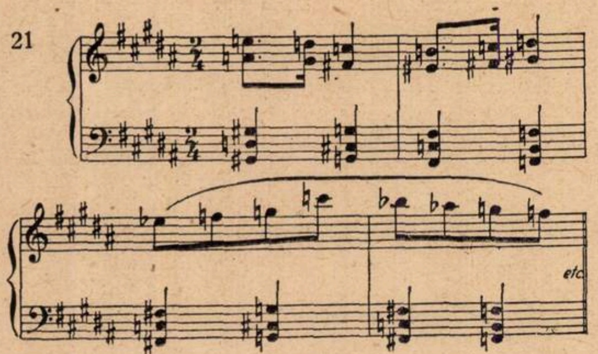
Baletul a fost întrebuinţat atît ca divertisment coregrafic în actul beţiei boierilor (nu însă fără legătură cu acţiunea dramatică întrucît pe lîngă rolul de culoare el determină şi punctul culminant al orgiei), cît şi ca element *organic* al desfăşurării operei (exprimarea victoriei din actul IV). Regretabil că acest din urmă moment coregrafic nu a fost realizat în montarea de la Teatrul de Operă şi Balet la înălţimea cerinţelor artistice. Excepţională va rămîne *pantomima* colindului lui Petruţ realizată muzical de compozitor prin suprapunerea elementelor de dramă populară dansată pe teme de colindă tratate coral:

20


Roxanda
În zori Pe tru s-a scu — la tu, —
Fetele
Orch.
Fa - ta dal bă şi-a spă la - tu, —
etc

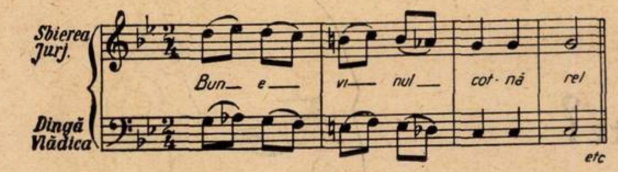
Mijloacele de expresie muzicală folosite de Gheorghe Dumitrescu în drama „Ion Vodă cel Cumplit" sînt de o bogăţie şi originalitate necunoscute operei romîneşti din trecut. Tratarea *armonică* se bazează în general pe sistemul modal, propriu muzicii romîneşti, dezvoltat cu mijloace moderne. *Bitonalismul* ce apare în baletul oriental, prin nesiguranţa planului tonal, sugerează cu multă forţă expresivă starea de ebrietate a boierilor:

21



Paralelismul de cvarte şi cvinte micşorate din acest tablou, amplificat — ca efect — de susţinerea lor vocală, măreşte tensiunea armonică ce va exploda o dată cu atingerea punctului culminant al orgiei boierilor :

22



Disonanțe puternice, ca de pildă în scena furtunii sau în intermezzo-ul orchestral al luptei din finalul operei, îi dau lucrării momente de încordare dramatică de-a dreptul impresionante (de altfel măiestria cu care Gheorghe Dumitrescu folosește disonanța aspră, colțuroasă s-a putut releva chiar din oratoriul „Tudor Vladimirescu" — amintim de pildă preludiul orchestral cu care debutează lucrarea).

Trecerea bruscă de la o stare sufletească la alta (cum ar fi „schimbările la față" ale boierilor în tabloul al doilea din actul întîi) sînt redate pe plan armonic de compozitor prin dese modulații, cît mai neașteptate și îndepărtate.

Polifonia operei „Ion Vodă cel Cumplit" merge pe linia cerută de acțiunea dramatică, ocupînd un loc însemnat în economia generală a mijloacelor de expresie. Dacă în tabloul revoltei din prolog, polifonia dinamizează mișcarea scenică, în schimb în actul învierii, ampla țesătură este chemată întru totul în sprijinul momentului.

Finalul actului al treilea, prin măiestria tratării sale polifonice (admirabilă îmbinare a vocilor, gradare de intensitate sonoră, modulații ascendente etc.) strivește parcă actul ultim care — după părerea noastră — apare cel mai puțin realizat muzical.

Orchestrația constituie pentru Gheorghe Dumitrescu unul din mijloacele de bază în susținerea acțiunii și mai ales a ilustrării pregnante a textului. Pagini întregi de orchestră, cum ar fi de pildă preludiul actului întîi (cu rol de expunere a motivelor principale, iar către sfîrșit de atmosferă), preludiul actului al treilea (în stil bisericesc, cu scop exclusiv de atmosferă), interludiul dintre tablourile 7 și 8 (mult prea lung, uniform ca material sonor și culoare orchestrală) și paginile consacrate descrierii luptei din actul al patrulea dovedesc preponderența elementelor orchestrale. Tabloul beției boierilor, al colindului lui Petruț, al ariei Maricăi (remarcabil prin simplitate și bun gust artistic) și în special al ariei Roxandei, au găsit în Gheorghe Dumitrescu unul din iscusiții orchestratori ai muzicii noastre. Dacă ne-am putea exprima o rezervă, aceasta s-ar îndrepta numai asupra abuzului de suflători de alamă și percuție care fac uneori orchestrația lui Gheorghe Dumitrescu prea zgomotoasă și obositoare.

Ion Vodă în interpretarea lui Șerban Tassian

*

* *

Intrucît socotim articolul de față nu o cronică a spectacolului ci o analiză a lucrării, vom aminti doar în treacăt pe creatorii premierei de la București. Sub conducerea muzicală a lui Egizzio Massini și în regia artistică a lui George Teodorescu, un mănunchi de remarcabili soliști ai primei noastre scene lirice au dat viață operei „Ion Vodă cel Cumplit". Am remarcat în rolurile principale pe Șerban Tassian și Alexandru Bădulescu, pe Ion Puican și Dinu Bădescu, pe Elena Cernei și Irina Atanasiu, pe Cornelia Gavrilescu și Zoe Dragotescu, pe Viorel Ban, Pantelimon Frunză, Vasile Diaconescu, ș.a. Montarea spectacolului s-a sprijinit pe aportul deosebit al scenografului Tony Gheorghiu, al maestrului de balet Oleg Danovschi și al maestrului de cor Gh. Kulibin.

„Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu reprezintă un real succes al creației romînești contemporane.

Viorel Cosma

Trebuie evitat stilul de largă accesibilitate?

Reflexii la

PANĂ LESNEA RUSALIM

Operă în trei acte

A izbuti să te faci înțeles de cît mai mulți fără a cădea totuși în banalitate — iată o preocupare care nu dă pace multor compozitori sincer frămîntați de răsunetul social al creației lor. Paul Constantinescu a încercat să dea o rezolvare acestei probleme — mai actuală azi ca oricînd — în ultima sa operă „Pană Lesnea Rusalim". Lucrarea a fost prezentată cu cîteva luni în urmă în premieră pe țară de către colectivul operei romîne din Cluj.

Ce se petrece în această operă?

Un preludiu scurt a cărui încordare dramatică cedează treptat locul elementelor de atmosferă orientală, ne introduce în odaia cea mare a curții domnești din București unde boierii divaniți așteaptă cu înfrigurare sosirea unui domn. Cine oare va fi acesta? In vociferarea lor răzbate un iz de turcism. Deodată se ridică emfatic glasul cu inflexiuni de strană al vlădicăi. El îndeamnă la liniște și supunere față de voia celui de sus. Precipitat și șerpuitor în debitul său verbal, logofătul Miriște îi ține isonul. In orchestră se aude o temă de o nobilă gravitate care pare a anunța un moment de o superioară semnificație psihologică; într-adevăr, din rîndurile boierilor pășește un bătrîn demn pentru a-și spune și el cuvîntul în aceste împrejurări hotărîtoare pentru țară. Este Pană Lesnea Rusalim. O nouă domnie înseamnă o nouă jefuire a poporului... „Vine unul mai sărac peste o țară mai săracă". Izbucnirii sale de protest și mîndrie națională i se opune însă lamentarea orientalo-eclesiastică a boierilor și vlădicăi, care se pregătesc supuși să întîmpine noua stăpînire, oricare ar fi ea. Cu solemnitatea unui Șuischi moldovean, logofătul Miriște ieșit pentru cîteva clipe să vadă ce se întîmplă, anunță sosirea lui Mavromihale, noul domn al Țării Romînești. In sunetele mehterhanalei și ale corului boieresc, de o falsă măreție și îmbibat de orientalism, își face apariția Mavromihale. Recitativul lui, abundînd de asemenea în cromatisme și secunde mărite, este plin de grandilocvență și încredere în sine. Pretenția de noi arenzi stîrnește din partea boierilor o timidă împotrivire pe care Mavromihale o respinge brutal și ironic. Numai în Rusalim întîlnește o rezistență dîrză. Graiul acestuia aduce prospețimea și vigoarea cîntecului autentic romînesc. El vorbește în numele poporului și se împotrivește înăspririi vieții, și așa mizere, pe care acesta o duce. Stupefiat și înfuriat de atîta îndrăzneală. Mavromihale, secondat servil de boieri, îi poruncește răzvrătitului să plece. Urmează apoi — spre destinderea generală — agrementele senzuale ale acestei solemnități: Grațiosul cor al boiereselor care apar însoțind pe Evantia doamna și îmbietorul dans oriental. Veselia petrecerii este însă străpunsă de cîntul doinit al lui Rusalim, al cărui glas se aude amenințător de afară: „țara plînge, țara geme, țara-i plină de blesteme". Cîteva clipe tulburată, petrecerea își reia cursul. Actul se încheie cu această imagine de bacanală.

La începutul actului următor, țăranii adunați în fața isprăvniciei cîntă durerea vieții lor chinuite. Melodia molcomă, cu o formulă ritmică obsedantă, ca sugerarea muzicală a vaietelor. Atmosfera se înseninează o dată cu apariția lui Toma și Tofan. Acesta din urmă o iubește pe Măriuca și nădăjduiește s-o ia de soție. Țăranii îi întîmpină cu un cor de slăvire a tinereții. Motivul său inițial este de fapt motivul larg al vaietului adus într-o lumină majoră. Dar vai, căsătoria nu se poate încă face. „Prea multă grabă" — spune Toma, tatăl lui Tofan. Logodnicii trebuie să mai aștepte. De aici, duetul melancolic de dragoste al lui Tofan și Măriucăi. Cerul vremelnic înseninat se acoperă însă din nou de nori grei. Sosesc, pentru smulgerea birurilor, ispravnicul, logofătul Miriște, egumenul Nazarie. Apariția lor este marcată de motivul apăsător al orchestrei. Urmează o lungă scenă în care hrăpăreții stăpînitori se înfruntă violent cu țăranii frustați de drepturile lor și jefuiți fără milă. Replicile, intense ca dramatism, pe care și le adresează grupele și personajele acestei scene alcătuiesc un amplu recitativ. Culminația sa o constituie uciderea ispravnicului de către Tofan. Panică generală. Oamenii se așteaptă la grave represalii. Apare însă ca prin farmec în mijlocul lor un bătrîn care le dă curaj. Este Pană Lesnea Rusalim. Alături de el bărbații vor lua drumul haiduciei. Acesta este momentul cînd se naște cîntecul semeț al haiduciei, un marș popular care va constitui ideea muzicală centrală a operei. Cortina care se lasă peste acest tablou nu este însoțită însă și de cadențarea finală a muzicii. Ea se desfășoară mai departe dezvoltînd simfonic un motiv al jalei poporului pînă la o culminație după care intensitatea dramatică se potolește treptat; pe această liniștire a muzicii, cortina se ridică din nou, aducînd în fața ochilor decorul tabloului precedent. Și duioșia cîntecului de leagăn dar mai ales jalea bocetului răsună în corul de început al femeilor satului, părăsite de bărbații lor, porniți pe drumul haiduciei. Urmează o nouă scenă recitativă amplă cu cîteva momente de arioso între vornic și Rada, mama lui Tofan, secondat de corul argaților și corul femeilor. Va denunța Rada pe fiul său, omorîtorul ispravnicului, pentru a cruța în schimb satul de pedeapsă? Femeile o conjură să nu dea pierzării satul. Frămîntarea bătrînii își găsește exprimarea într-un cîntec tînguitor: „S-aduc în jertfă pe copilul meu?“ Văzîndu-i dilema, vornicul îi face o altă propunere: Tofan va trăi dacă îl va ucide pe logofătul Miriște, rivalul său și prizonier al haiducilor. O nouă dilemă în sufletul Radei: „Eu să-l îndemn la moarte?“ Hotărîrea se pare să încline spre refuz, cînd iată că se aude glasul implorator al prietenelor: „Fii îndurătoare“... Istovită de vlagă și copleșită, Rada pornește sprijinită de Măriuca spre locul de refugiu al haiducilor. Pe drum se va mai gîndi. Va asculta glasul inimii. Femeile își iau rămas bun de la ea cu un murmur stins: „Lumina inimii să-ți lumineze pașii“.

Contrastînd din ce în ce mai puternic, actul III debutează printr-o largă frescă a vieții haiducești. După cîntecul de ură și amenințare al corului, doina de jale a haiducului Ilie îngînat pe alocuri de oftaturile fraților săi de pribegie, pentru ca imediat, acestui tablou trist, să-i ia locul o impetuoasă dezlănțuire de vitalitate a jocului „haiducesc“. Veselia generală e întreruptă de glasul patetic al lui Rusalim care anunță pericolul ce plutește asupra satului lor. Ce trebuie făcut? Iată că apar Rada și Măriuca, vestitoare ale jalei consătenilor. Rada îi dezvăluie lui Rusalim planul criminal la care o îndemnase vornicul în legătură cu asasinarea lui Miriște. In loc să-l ucidă însă, Rusalim îl cheamă pe acesta redîndu-i libertatea în schimbul făgăduielii de a obține iertarea lui Tofan. Inspăimîntat, Miriște face promisiuni solemne. După această parte mediană de tensiune dramatică și replici condensate, partea de largă cantabilitate care urmează pare să corespundă ca într-un simetric A B A scenelor populare de la începutul tabloului. Primul moment îl constituie septetul vocal care se desfășoară pe trei planuri concomitente: încîntarea îndrăgostiților care s-au regăsit, comentariul hazliu al unor prieteni și gîndul bătrînilor la viitoare lupte și victorii. Tabloul se încheie cu reluarea avîntată a cîntecului haiduciei.

Un preludiu strălucitor, eroic, alcătuiește portalul prin care intrăm în ultimul tablou al operei. El are probabil menirea să sugereze lupta pe care au dat-o între timp haiducii cu urmăritorii lor. Din nou palatul domnesc. In fața lui Mavromihale se prezintă logofătul Miriște. Pe o melodie capricioasă ca ritmică el îi povestește despre bătălia dintre sprijinitorii turci ai stăpînirii și haiduci, bătălie în cursul căreia Rusalim fusese luat prizonier. Și în timp ce Mavromihale exultă de fericire, în orchestră se aude tema nobilă a lui Rusalim, urmată de apariția bătrînului spătar. Prea puțin timp îi rămîne însă domnului să se bucure de captivitatea lui Rusalim căci în depărtare se aude cunoscutul cîntec al haiducilor. Aceștia pătrund în palat, pe care îl incendiază, și după o scurtă luptă îl eliberează pe spătar. Este însă prea tîrziu. Rănile căpătate i-au mai lăsat acestuia doar posibilitatea să-și ia rămas bun de la prieteni. Aria finală a lui Rusalim este străbătută de durerea celui care pierde cel mai scump bun al omului, dar care își înfruntă sfîrșitul cu bărbăție și încredere în triumful viitor al cauzei sale. „Intrînd în veșnicie un cîntec vreau. Cîntați-mi haiducie“ sînt ultimele cuvinte ale eroului. Și pe fondul eroic victorios al cîntecului haiducesc de vitejie care alcătuiește însuși finalul operei, Rusalim se stinge în mijlocul fraților săi de luptă.

Aceasta este, expusă destul de telegrafic, desfășurarea operei lui Paul Constantinescu. Publicul a primit-o cu mult entuaziasm, cucerit fiind, desigur, de expresia ei directă și profund populară. Am putut urmări această reacție de constantă simpatie asistînd la cîte-

Scenă de ansamblu din actul III al operei „Pană Lesnea Rusalim“ în montarea Operei de Stat din Cluj va din spectacolele Operei din Cluj. Atitudinea — nemărturisită în presă sau împrejurări publice — a unei mari părţi a muzicienilor a fost esenţial deosebită de cea a publicului. I s-au adus operei reproşuri insistente de simplism şi conservatorism; căutînd să-i precizeze locul în ansamblul creaţiei compozitorului, unii au apreciat-o ca un pas înapoi.

Mi se pare justificată această din urmă reacţie. Opera lui Paul Constantinescu apărea într-un moment de răscruce a muzicii romîneşti cînd cele mai presante probleme şi cele mai înfrigurate preocupări componistice erau (şi continuă să fie) legate de înnoirea limbajului muzical. Trebuia stabilit un echilibru între căutările noastre şi cuceririle dobîndite de tehnica componistică în ultimii cincizeci de ani. Ideea dodecafonismului, a atonalismului era, şi este, nu pentru puţini o idee obsedantă. In acelaşi timp, dîndu-şi seama că gustul muzical al publicului a fost educat în special la şcoala muzicii clasice şi romantice, toţi ştiau că o abordare a unor mijloace componistice superioare nu va avea răsunet imediat şi larg în masele ascultătorilor. Dar nu se putea altfel. Prea multă vreme cerinţa unei accesibilităţi cu orice preţ a frînat zborul muzicii spre forme superioare. Şi iată că într-o asemenea ambianţă de preocupări apare, purtînd semnătura unui compozitor de frunte, o operă de largă accesibilitate, străină de căutările moderniste, adresîndu-se inimii, simplu şi direct. Nedumerirea şi deziluzia unora erau sporite atunci cînd comparau această operă cu „O noapte furtunoasă“, lucrare de subtilitate şi îndrăzneală care, poate tocmai datorită acestor calităţi, şi-a croit un drum cu atîta greutate şi a întîmpinat atîtea adversităţi. Nu înseamnă aceasta oare inconsecvenţă şi retragere pe poziţii mai comode, de mai mică rezistenţă, de mai mari concesii, de un mai rapid succes ? Şi nu este dureros ca aceasta să se întîmple tocmai lui Paul Constantinescu din partea căruia — ca fruntaş al şcolii naţionale — se aştepta un gest curajos, avangardist ?

Alta este, după părerea noastră, adevărata semnificaţie a faptului că un maestru ca Paul Constantinescu a creat, în condiţiile actuale, o operă cum e „Pană Lesnea Rusalim“. Compozitorul nu a putut să nu-şi dea seama, ca de altfel atîţia alţii, de ruptura din ce în ce mai pronunţată care s-a produs în ultimele decenii între creaţia compozitorilor şi înţelegerea publicului. Deşi multe opere geniale ale clasicilor au avut adesea de înfruntat rezistenţa conservatoare a gustului tradiţional, niciodată însă conflictul între compozitori şi ascultătorii lor n-a fost atît de ascuţit ca în secolul nostru. Nu este cazul să analizăm aici cauzele acestui conflict. Ele pendulează între accelerarea procesului de evoluţie a tehnicii componistice şi orientarea subiectivistă a compozitorului sub influenţa crizei morale a societăţii burgheze. Ceea ce ne interesează însă aici, în primul rînd, este constatarea incontestabilă că o covîrşitoare parte a publicului iubitor de muzică a rămas străin curentelor muzicii contemporane ale cărei complexităţi, nuanţe şi elemente inedite îi par inaccesibile. Limbajului crispat al lui Bartok sau Şostacovici el preferă temele memorabile ale lui Beethoven şi Ceaicovski. Dificilului Enescu din Simfonia de cameră el îi preferă, bineînţeles, verva populară a Rapsodiei în la. Rămînerea în urmă a puterii de înţelegere muzicală a publicului larg este o realitate a cărei ascundere sub fraze demagogice dăunează atît muzicii cît şi ascultătorilor ei. Cred că toţi compozitorii şi-au dat seama de această situaţie, profund întristătoare pentru ei, deoarece pe un adevărat artist nu-l poate lăsa indiferent răsunetul social al creaţiei sale. A constata însă o asemenea situaţie nu este un lucru dificil. Viaţa însăşi o impune. Mai greu este să răspunzi întrebării : ce trebuie făcut ?

Unii par a se fi resemnat la gîndul neînţelegerii lor de către contemporani. Ei urmăresc cu abnegaţie şi consecvenţă perfecţionarea şi înnoirea necontenită a limbajului lor, consolîndu-se cu speranţa că, ajungînd la un nivel superior de înţelegere muzicală, posteritatea le va preţui opera. Merită stimă, după părerea noastră, spiritul de jertfă al acestor compozitori, mai ales atunci cînd îi opunem acelor pseudoartişti care, ahtiaţi după succese zgomotoase şi recunoaşteri oficiale, gîdilă preferinţa clasicizantă a publicului comod.

Alţi compozitori rămînînd nu mai puţin fideli unui ideal înnoitor, gîndesc că totuşi, pe lîngă datoria lor supremă faţă de acest ideal, ei sînt nu mai puţin datori să facă ceva pentru a ajuta contemporanilor acelora care rămîn perplexi ascultînd Simfonia de cameră sau Simfonia a X-a, să se ridice la o înţelegere mai înaltă a muzicii. Pentru aceasta este nevoie de opere care, neabordînd ultimele invenţii componistice şi totuşi menţinîndu-se într-o concepţie evoluată, să captiveze prin larga lor accesibilitate şi să pregătească astfel în ascultători înţelegerea compoziţiilor cu limbaj mai complex, mai modern, mai inedit. Compoziţii care să poată fi înţelese, în cea mai mare parte a lor, chiar de prima dată, care să nu necesite acea concentrare obositoare la care obligă muzica modernă, întărîtînd curiozitatea specialistului şi slăbind interesul melomanului. Această dublă orientare componistică spre muzica de profunzime şi avangardă şi spre cea de expresie populară şi larg accesibilă nu înseamnă cîtuşi de puţin inconsecvenţă. Ea izvorăşte din înţelegerea de către compozitor a cerinţelor complexe ale vieţii. Paul Constantinescu face parte din această din urmă categorie. Opera sa „Pană Lesnea Rusalim“ — spre deosebire de „O noapte furtunoasă“ sau concertul pentru coarde a fost destinată acestui ţel prin excelenţă educativ.

Ce înseamnă însă a scrie o muzică de largă accesibilitate ? Inseamnă, după părerea noastră, a te sprijini, în procesul de concepere, în primul rînd, pe acel fond muzical aperceptiv creat publicului de tradiția înaintașilor precum și de practica muzicală de masă.

Autenticitatea național-folclorică este cel mai pregnant element de acest ordin, la care Paul Constantinescu a apelat pentru a face muzica operei sale să sune dintru început familiar ascultătorilor. Există în operă un important număr de idei melodice împrumutate direct folclorului; exemplul cel mai izbitor îl oferă fresca muzical-haiducească de la începutul actului III în care se înlănțuie rapsodic o serie de melodii populare ca doina, călușarii etc. Majoritatea materialului melodic cu care operează compozitorul este însă de invenție personală, în spiritul gîndirii folclorice, ca bunăoară aria pe care o cîntă Rusalim luîndu-și rămas bun de la viață. S-ar putea naște întrebarea dacă o astfel de combinare a materialului înfrumusețat cu cel original n-are un caracter hibrid. Caracteristică lui Paul Constantinescu este tocmai priceperea de a șterge granițele deosebitoare între cele două categorii, topindu-le într-un șuvoi melodic unitar ca stil. Melodiile sau motivele de proveniență folclorică el le înalță, le înnobilează prin bogata și rafinata transfigurare ritmică, modală, armonică ; pe de altă parte temele originale, ca și întreaga lor tratare, poartă amprenta unei prospețimi populare, compozitorul evitînd distilarea excesivă a acestora. Nu un iz național vag, simți în muzica lui Paul Constantinescu — așa cum este cazul altor compozitori — ci un izvor nesecat de autentică inspirație folclorică. Consecvent acestor inspirații compozitorul a izbutit să dea o caracterizare națională și acelor personaje negative — ca Miriște, Mavromihale, Vlădica, ispravnicul — ostile poporului și aspirațiilor acestuia. Elementele cîntării de strană sau cele orientale existente în cîntecul nostru popular au jucat un mare rol în creionarea muzicală a acestor personaje. Ne amintim că în „Povestea țapului" Max Eisicovici preconiza pentru caracterizarea muzicală a personajelor ostile poporului abandonarea sferei intonative naționale — cale la rîndul ei posibilă cu condiția evitării unei împestrițări stilistice. Paul Constantinescu dovedește și posibilitatea celeilalte căi — același material intonativ național în caracterizarea forțelor opuse ale conflictului — al cărui avantaj îl constituie menținerea unității stilistice a limbajului.

Melodismul de amplă cantabilitate constituie cealaltă ancoră pe care opera lui Paul Constantinescu o aruncă în fondul muzical aperceptiv al ascultătorului. Este o însușire ce decurge firesc din fidelitatea față de cîntecul popular. Și totuși, deși izvorăște din cîntec, melodismul operei „Pană Lesnea Rusalim" reprezintă o treaptă superioară acestuia, corespunzătoare evoluției de la un concept rapsodic spre unul simfonic. Evitînd rotunjirea și delimitarea categorică a ideilor melodice, Paul Constantinescu creează un flux melodic continuu care permite ariilor să se degajeze fără a cădea în convențional, iar recitativului îi dă o valoare muzicală superioară. Recitativ, arioso, arie — toate acestea se împletesc intim în limbajul lui Paul Constantinescu, uneori pînă la imposibilitatea diferențierii lor. In „Pană Lesnea Rusalim" compozitorul a dat multă atenție formelor vocale largi. Aria lui Rusalim din ultimul tablou, duetul de dragoste dintre Măriuca și Tofan din actul II, septetul din actul III, cîntecul haiduciei și celelalte coruri populare alcătuiesc, am putea spune, coroana melodică a operei. Asemenea momente au asigurat în primul rînd răsunetul intens al operei în inimile ascultătorilor.

Să revenim însă la criticile pe care le aduceau lui „Pană Lesnea Rusalim" o serie de muzicieni. Și anume la reproșul de simplism și conservatorism. Desigur că pe baza unei mari fidelități față de cîntecul folcloric și a unei simplități de alură populară nu se poate înălța în zilele noastre o operă de autentică inovație, o operă înnoitoare din punct de vedere al stadiului în care a ajuns astăzi muzica contemporană. Pentru că larga accesibilitate și limbaj contemporan sînt două noțiuni care nu prea se suprapun. Este ușor de constatat că înțelegerea muzicală a publicului de masă (și chiar a unor muzicanți) s-a familiarizat de-abia cu limbajul melodic și armonic cristalizat la finele secolului trecut ; că începutul muzical al secolului nostru înseamnă și începutul divorțului între creația formelor superioare și înțelegerea melomanului simplu, proces a cărui adîncire a mers progresiv ; că accesibilitatea de masă a operei unui compozitor este deci cu atît mai mare cu cît acesta lasă a pătrunde în muzică și mai numeroase elemente aparținînd acestui limbaj de sfîrșit de secol. Corolarul firesc : operele profund și consecvent inovatoare în limbajul lor nu sînt sortite unei înțelegeri imediate de masă, ba dimpotrivă, au adesea de înfruntat rezistența celor a căror înțelegere nu s-a ridicat încă la nivelul acestui limbaj. Este știut că, la vremea sa, Beethoven a avut de îndurat uneori critici batjocoritoare din partea celor (printre care și critici muzicali) pentru care idealul simfoniei îl constituiau lucrările de acest gen ale lui Haydn și Mozart și judecau simfoniile beethoveniene prin prisma acestui ideal. Ulterior simfonia lui Beethoven a devenit la rîndul ei criteriul de apreciere a urmașilor săi, situația repetîndu-se pe un plan istoric nou. Progresul muzicii a fost fără îndoială posibil în primul rînd datorită spiritului de sacrificiu al autenticilor artiști care au renuntat adesea la avantajele succesului imediat ascultînd de cerințele superioare ale înnoirii artei lor.

Afirmînd însă că prin orientarea generală a creației sale un compozitor trebuie să spună azi neapărat un cuvînt nou, nemairostit pînă la el, nu mi se pare obligatoriu ca toate compozițiile sale să răspundă acestui deziderat. Marele inovator Beethoven apare în special în simfoniile III, V, IX, în ultimele cvartete și mai puțin în simfoniile II, IV, VIII unde rămîne fidel spiritului înaintașilor săi. Dar Șostacovici, acest maestru incontestabil al simfoniei contemporane, universal apreciat tocmai pentru vibraţia nouă pe care o aduce, nu se menţine oare în „Cîntarea pădurilor", „Uvertura festivă", poemele corale şi întreaga sa muzică de film, la un limbaj muzical pe care evoluţia secolului nostru l-a determinat de mult? Şi apoi chiar unui artist genial nu-i este întotdeauna posibil să facă opere de inovaţie. Cu Jupiter, după cum se spunea adesea, nu se poate sta în fiece zi la masă. Totodată trebuie să recunoaştem că oricărui om normal din punct de vedere al înţelegerii muzicii, nu poate să nu-i facă plăcere a asculta Simfonia VIII-a de Beethoven sau „Cîntarea pădurilor" de Şostacovici. Mai puţin profunde decît alte opere ale aceloraşi, ele conţin totuşi calităţi muzicale incontestabile. Cu alte cuvinte **lipsa ineditului în limbaj nu implică lipsa valorii artistice.** Cînd în opera nouă a unui compozitor nu există o poziţie de avangardă dar există multă muzicalitate, un gust artistic superior, o expresivitate elocventă, o construcţie solidă a formei — toate acestea nu pot să nu ne reţină atenţia iar adesea chiar să ne cucerească.

In „Pană Lesnea Rusalim" găsim din belşug asemenea însuşiri. Nobleţea inspiraţiei se degajă aproape din fiecare pagină a partiturii. Cu deosebire se oglindeşte ea, după părerea noastră, în pasajele lirice ale operei. Este uimitoare puţinătatea de mijloace cu ajutorul cărora compozitorul ajunge la crearea unor imagini artistice superioare. Iată bunăoară corul femeilor din actul II (tabloul II). Cursul său se desfăşoară doar în doimi şi pătrimi. Structura riguros armonică a acestui moment nu permite vocilor nici un fel de libertate contrapunctică. Acordurile şi înlănţuirea lor se bazează pe cele mai elementare principii. Disonanţele punctează doar, pe ici, pe colo, desfăşurarea armonică. Şi totuşi cîtă tensiune lăuntrică închide acest cor! Discretele inflexiuni modale, care apar cînd în melodie, cînd în armonia ei, răsfrîng parcă asupra expresiei muzicale o succesiune alternîndă şi subtil nuanţată de lumini şi umbre.

Materialul intonaţional consecvent folcloric este cu măiestrie adaptat structurii personajelor în aşa fel încît muzica însăşi ne lasă să întrezărim portretul lăuntric al acestora. Fiecare personaj îşi vorbeşte aici limba sa proprie, caracteristică. Perfidia lui Mirişte se exprimă în întregul lui grai muzical, şerpuitor şi capricios, deosebindu-se fundamental de linia popular-eroică a limbajului lui Pană Lesnea.

Caracterizarea muzicală a personajelor are remarcabile momente de complexitate. Rapacitatea lui Mavromihale nu ne este înfăţişată într-o formă brutală ci învăluită într-o atmosferă de măreţie, începînd cu primirea triumfală şi continuînd cu monologul său plin de gravitate, amîndouă amintindu-ne, prin asociaţie, de scena încoronării lui Boris.

Deşi libretul nu-i oferea posibilităţi în această direcţie, Paul Constantinescu realizează pe parcursul operei o mare varietate a contrastelor, ceea ce slujeşte considerabil dinamismului acestuia. Scenele de masă se desfăşoară nu pe baza unei continue masivităţi corale ci prin desprinderea unor tipuri cărora le încredinţează episodice intervenţii solistice. Inceputul unei alte etape în dezvoltarea acţiunii ne introduce de obicei într-o lume emoţională cu totul nouă faţă de cea care precedase: după orgia cu care se încheia primul act — jalea ţăranilor obidiţi de la începutul actului II; după corul avîntat al haiduciei (finalul tabloului I din actul II) corul de suferinţă al femeilor (începutul tabloului II al aceluiaşi act).

La o cercetare mai amănunţită a partiturii frapează construcţia armonică în care izbuteşte compozitorul să integreze atît de variatele momente ale unui tablou. Intîlnim de obicei o construcţie comparabilă unui mare arc sau unei mari forme tripartite ABA. Iată spre exemplu tabloul II al actului II. El începe printr-o imagine de durere adîncă dar în tonuri potolit exprimate (corul de jale al femeilor), după care urmează o amplă scenă mijlocie de înfruntare dramatică între femei, Rada şi vornic, cu un punct culminant după care tensiunea scade treptat iar durerea îşi reia cursul ei molcom comparabil celui de la începutul actului (plecarea Radei). Asemănător este construit din punct de vedere formal primul tablou al actului III (scena din pădure) ale cărui momente constitutive — cînd mai încordate cînd mai lirice — sînt încadrate de mari imagini corale ale vieţii haiduceşti.

S-ar putea continua mult enumerarea momentelor atrăgătoare din punct de vedere muzical ale operei lui Paul Constantinescu. Maestrul incontestabil al construcţiei simfonice, al împletirii polifonice, al transfigurării modale, nu s-a dezminţit în această operă. Trebuie totodată precizat că, oricît s-ar menţine compozitorul în limitele unui limbaj voit accesibil, concepţia generală a operei sale se situează pe linia ascendentă a evoluţiei stilului de operă. Cu toate că Pană Lesnea contine momente de largă cantabilitate, acestea sînt totuşi subordonate tendinţei de continuitate şi neîntreruptă desfăşurare muzical-dramatică; „Pană Lesnea Rusalim" este vădit concepută ca o dramă muzicală şi chiar dacă limbajul ei melodic, armonic, se caracterizează printr-o anumită simplitate, aceasta nu o împiedică să poarte pecetea unei concepţii dinamice despre operă, radical deosebită de concertul costumat.

Se poate întîmpla uneori ca urmărind o exprimare cît mai la nivelul înţelegerii publicului, să depăşeşti măsura care trebuie să existe între cerinţele accesibilităţii şi cele ale integrităţii artistice. Pe această cale pătrund concesiile uneori involuntar făcute gustului tradiţional şi şabloanelor convenţionale. Baletul din primul act al operei „Pană Lesnea", deşi aparent integrat acţiunii, ni se pare a constitui o astfel de concesie, a cărui lipsă n-ar fi dăunat de fel accesibilităţii muzicii. Dimpotrivă, aceasta ar fi cîştigat în concentrare dramatică, s-ar fi apropiat de idealul modern al operei, atît de străin divertismentelor care răresc ritmul general. Finalul grandios al operei, puțin potrivit momentului de crispare dramatică pe care îl reprezintă moartea lui Rusalim, ne apare de asemenea mai degrabă tributar obiceiului de a încheia cu o apoteoză strălucitoare. Printr-o rezolvare mai sobră a finalului, ideea pozitiv-eroică a operei n-ar fi ieșit cu mai puțin relief în evidență. Să menționăm în sfîrșit convenționalismul libretului pe care și l-a ales Paul Constantinescu. Personajele sînt lipsite de consistență sufletească. Să nu citez decît exemplul eroului principal, liniar de-a-lungul întregii opere : el nu cunoaște decît o singură trăsătură morală — dragoste față de popor — ceea ce face din el o abstracțiune dramaturgică. Zadarnic cauți în el un om real, cu o viață interioară complexă, cu frămîntări, cu o evoluție. Pană Lesnea Rusalim ne apare la sfîrșitul operei așa cum l-am cunoscut la început, cu nici o notă în plus sau în minus. Este ușor de înțeles cît de schematice ne apar personajele secundare pe care autorul nici nu avea posibilitățile de a le integra atît de profund acțiunii, așa cum ar fi putut-o face în cazul eroului principal. De altfel, însăși acțiunea ni se pare a fi fost concepută din capul locului într-un mod abstract, avînd ca punct de plecare ciocnirea unor forțe sociale iar nu o dramă umană concretă, autentică. Lipsuri ca acestea nu compromit însă valoarea muzicală a operei.

„Pană Lesnea Rusalim“ este o încercare a unui simfonist de frunte al școlii naționale de a aduce o contribuție la cauza ridicării muzicale a publicului larg, printr-o muzică aptă a-i merge dintru început la inimă. Avem astăzi mare nevoie de asemenea opere deoarece mare este și numărul celor care de-abia încep a se apropia de muzică. Pentru un autentic maestru nu este însă suficient atît. Independent de riscul de a nu fi înțeles îndată de toată lumea, el continuă dezvoltarea artei sale, de unde au lăsat-o încă înaintașii, către forma mereu superioară. Această cauză artistică inovatoare Paul Constantinescu a slujit-o adesea în „O noapte furtunoasă“, oratoriile, concertul de coarde și altele. A merge pe aceste două căi nu înseamnă inconsecvență sau duplicitate ci o matură înțelegere a cerințelor complexe ale vieții. Reproșabil mi se pare a te consacra în exclusivitate primei linii, de dragul unui succes imediat, uitînd de ideea progresului artistic la care orice adevărat creator are datoria să contribuie. Astfel de cazuri există în muzica noastră.

Și totuși mă întreb : este posibilă apariția unor opere al căror limbaj să exprime cele mai multe cerințe ale dezvoltării muzicii și care să poată stîrni în același timp un ecou puternic în sufletele maselor de ascultători ? Vom încerca, în curînd, a schița un răspuns.

George Bălan

Pe marginea libretului «PANĂ LESNEA RUSALIM»

Cînd se vorbește despre libretul de operă, se ia de obicei în considerare în mod implicit și scenariul, adică osatura — succesiunea și corelația logică a diferitelor situații scenice — pe care trebuie să se grefeze dezvoltarea dramatică a unei opere.

Nu despre valoarea literară a libretului urmează să trateze articolul de față, ci despre construcția lui din punctul de vedere al dramaturgiei de operă, construcție care presupune o profundă cunoaștere a specificului acestui gen.

Problema interesează în cel mai înalt grad creația noastră muzicală, care se află încă într-o perioadă de căutări, de adevărat pionierat, în această direcție. Cît de importantă este rezolvarea ei, este în credința autorului rîndurilor de față că va rezulta din analiza scenariului operei „Pană Lesnea Rusalim“ de Victor Eftimiu, cu muzica de Paul Constantinescu.

Totalitatea scenelor unui libret trebuie să asigure mersul firesc al unei acțiuni dramatice și totodată să capteze interesul spectatorului printr-o justă gradație a tensiunii emoționale rezultată din mișcarea scenică, de la prima replică și pînă la deznodămînt.

De aici decurge necesitatea respectării unor faze, a unor etape, precum și aceea a distribuirii echilibrate a scenelor într-o manieră care să corespundă rostului și semnificației fiecăreia din aceste faze.

Nu e un lucru nou că o acțiune dramatică trebuie să înceapă prin a prezenta personajele principale și poziția lor reciprocă, schițînd oarecum conflictul. Iată o primă fază care poate fi realizată printr-un text neapărat cuprinzător dar nu prea lung, fiindcă duce, prin natura lui, la momente statice, incompatibile cu cerințele mișcării scenice.

Cea de-a doua fază și, fără îndoială, cea mai importantă, este dezvoltarea conflictului care, în economia întregii acțiuni, reprezintă în mod normal partea cea mai lungă a scenariului, adică tocmai acea parte în care se țese intriga propriu-zisă. Aici se petrec întîmplările care conturează definitiv conflictul, generează ciocnirile dintre personajele adverse și le determină evoluția sufletească.

Faza următoare o constituie momentul de culminare a conflictului, cînd încleştarea a ajuns la maximum de încordare şi ameninţă să ducă la ruperea echilibrului de forţă. Este o fază care nu poate fi prea lungă, fiindcă ar contrazice cerinţa de a concentra confruntarea tendinţelor contrarii în efortul lor final şi suprem, evitîndu-se diluarea contrastului dintre acest moment de tensiune şi cel de destindere adus de deznodămînt.

Insfîrşit, ultima fază, cea a deznodămîntului, este scurtă prin însăşi natura ei şi se leagă de obicei strîns de cea precedentă.

Ţinînd seama de aceste patru etape, să vedem cum se prezintă lucrurile în libretul operei „Pană Lesnea Rusalim", al cărui rezumat, pentru o mai bună înţelegere a expunerii de faţă, este dat mai jos.

ACTUL I

Scena I — La Bucureşti, boierii îl aşteaptă pe noul domn. Vlădica şi logofătul Mirişte sînt gata să se supună oricui. Boierii oscilează. Numai spătarul Pană Lesnea Rusalim deplînge soarta poporului.

Scena II — (Afară se aud urale) Vine alaiul noului domn. Vlădica şi Mirişte ies în întîmpinare. Mirişte revine să anunţe sosirea domnului Mavromihale. Boierii îşi exprimă speranţa că s-a mai îndreptat de la prima lui domnie. Ei hotărăsc să fie uniţi şi să-i impună voinţa lor.

Scena III — Intră alaiul domnesc. Corul boierilor îi urează bun venit.

Scena IV — Intră Mavromihale. Le cere supunere deplină şi dări îndoite. După o scurtă ezitare, boierii se supun.

Scena V — Numai Rusalim declară că nu acceptă şi pleacă.

Scena VI — Boierii comentează servil atitudinea lui Rusalim. Mavromihale rămîne indiferent. In schimb vrea să petreacă. Intră Evanthia doamna şi jupînesele. Se servesc cafele, narghilele etc. Urmează un dans oriental al slujnicelor.

Scena VII — Rusalim proferă ameninţări de-afară. Mavromihale nepăsător cere să fie aduşi coconii lui. Intră şi aceştia. Mavromihale propune să se înceapă petrecerea.

ACTUL II

Tabloul I — La ţară, în faţa conacului logofătului Mirişte. Ţăranii se plîng de mizerie şi de dări. Printre ei se află Tofan, Măriuca, iubita lui, Toma şi Rada, părinţii lui. Se vorbeşte despre nunta apropiată a lui Tofan cu Măriuca. Are loc judecarea ţăranilor care nu şi-au plătit dările. Apoi, în faţa ispravnicului, Mirişte, egumenul şi Toma se ceartă cu privire la drepturile de proprietate asupra satului. Ispravnicul îl loveşte pe Toma, care a îndrăznit să discute drepturile boierilor. Tofan îl înjunghie pe ispravnic şi fuge. La ameninţările de pedepsire ale lui Mirişte, ţăranii vor să plece, dar îi opreşte Rusalim, care se află neobservat printre ei, îmbrăcat într-o zeghe ţărănească. Îi îndeamnă la haiducie (corul „Haiducie, haiducie"). Vor să plece cu toţii, dar Mirişte cheamă poteraşii să-i împiedice. La chemarea lui Rusalim, poteraşii trec de partea lui şi a ţăranilor. Cu toţii sar şi îi leagă pe Mirişte, egumen etc. luîndu-i cu ei în codru.

Tabloul II — In sat, peste cîteva zile. Au rămas numai femeile. Vornicul Radu Vulpache le ameninţă cu moartea şi cu arderea satului, dacă vinovaţii nu sînt predaţi în trei zile. Toate o roagă pe Rada, mama lui Tofan, să-l aducă pe acesta, dar ea refuză. Vornicul o ia deoparte şi îi promite iertarea pentru toţi, dacă îl convinge pe Tofan să-l ucidă pe Mirişte. Dar ea nu poate primi. Femeile o roagă să le salveze. E zăpăcită. Se hotărăşte pînă la urmă să se ducă în codru la băiat.

ACTUL III

Tabloul I — O dumbravă în codrul Vlăsiei. Cor de haiduci. Se încinge un joc de căluşari. Rusalim povesteşte haiducilor despre cele întîmplate în sat şi vrea să le cunoască părerea. Ei vor s-o pornească la luptă. Dar Rusalim socoteşte că pripeala nu e bună. El vrea să se mai gîndească şi le va spune apoi gîndul său. Apare Rada împreună cu Măriuca. Tofan o îmbrăţişează pe Rada. Pe Măriuca o prinde de amîndouă mîinile şi o priveşte cu drag. Rada îi povesteşte lui Rusalim despre cererile vornicului. Rusalim pune să-l aducă pe Mirişte şi-i cere să obţină de la domnie iertarea lui Tofan. Îl pune să jure, după care pleacă, urmărit de trei haiduci, la porunca lui Rusalim. Urmează un septet, respectiv un duet între Tofan şi Măriuca, la care suprapun: Rada, Toma, Rusalim şi două personaje comice, Mătrăgună şi Dună. Aceştia din urmă fac haz de dragostea celor doi tineri. Vin mereu cete de haiduci. Rusalim le spune că vor porni curînd la luptă. Corul „Haiducie, haiducie".

Tabloul II — In grădina palatului domnesc. Mavromihale, pe un jilţ, trage din ciubuc. Vine aga înspăimîntat şi îi vesteşte apropierea haiducilor. Apare Mirişte, reîntors de la Rusciuk unde l-a trimis domnul, şi îi spune că turcii au pornit-o spre Bucureşti ca să-l ajute. Din povestirea lui Mirişte reiese că turcii au fost mereu atacaţi de haiduci, poteraşi şi ţărani, dar că, pînă la urmă, au bătut una din cete şi l-au prins pe Rusalim rănit. Mirişte l-a adus cu el. Mavromihale şi Mirişte îl batjocoresc. Acesta tace dispreţuitor. Se aude cîntecul haiducilor care năvălesc în palat. Mavromihale încearcă să fugă pe furiş. Mirişte dă să fugă, şi el, dar îl întîmpină Tofan, care îl înjunghie. E prins şi Mavromihale. Haiducii dau foc palatului. Rusalim e eliberat şi înconjurat cu dragoste de haiduci, în frunte cu Tofan. Dar spătarul este slăbit din cauza rănilor şi moare în braţele lui Tofan, în sunetele corului „Haiducie, haiducie", pe care l-a cerut ca un ultim salut înaintea morţii.

Din expunerea prescurtată a libretului se poate vedea cu ușurință că prima fază despre care s-a vorbit, prezentarea personajelor și a poziției lor reciproce, ocupă un loc mult prea mare și anume, actul întîi în întregime și părți importante din al doilea.

Dacă socotim ca personaje principale pe Pană Lesnea Rusalim, domnul Mavromihale, logofătul Miriște, vornicul Radu Vulpache, Tofan, Măriuca, Toma și Rada, trebuie să constatăm că prezentarea lor se face astfel: Rusalim, Mavromihale și Miriște, de-a lungul primului act, — Toma, Tofan și Măriuca, în cursul primului tablou al actului al doilea, iar Rada și Vornicul Vulpache, în tabloul al doilea din același act.

Victor Eftimiu
desen de Ross

În privința lungimii prezentării personajelor, s-ar putea obiecta, pe drept cuvînt, că aceasta se împletește adesea în lucrări dramatice cu faza a doua, dezvoltarea conflictului, fapt care se întîmplă într-o oarecare măsură și în libretul operei „Pană Lesnea Rusalim". Dar în ce măsură?

Acțiunea propriu-zisă se declanșează de-abia în primul tablou al actului al doilea, cînd se produce răsmerița țăranilor la conacul lui Miriște și plecarea lor în haiducie. Tot ca un episod al acțiunii poate fi socotită și intervenția vornicului Vulpache (actul II, tabloul II), prin îndemnul adresat Radei de a-și da fiul, pe Tofan, pe mîna stăpînirii sau de a-l convinge să-l omoare pe Miriște în schimbul iertării pentru uciderea ispravnicului. Dar acesta rămîne totuși un episod lăturalnic, fiindcă, deși determină anumite acțiuni la unele personaje (rugămințile femeilor adresate Radei de a le salva, plecarea ei în codru la Tofan), nu contribuie cu nimic la dezvoltarea conflictului. Și cu aceasta s-au epuizat două din cele trei acte ale libretului.

Prin urmare, în afară de răzmerița țăranilor din tabloul I al actului II, nu se mai petrece nimic în primele două acte care să împingă acțiunea înainte. Apare deci evident faptul că numai prezentarea personajelor și adăugarea unei scene decorative (dansul oriental din scena VI) creează lungimi care imprimă primului act și unei bune părți din actul al doilea un caracter static.

Cum sînt personajele prezentate?

Figura lui *Rusalim* nu este veridică. Destinat de autor să fie un luptător, el nici nu încearcă să-i convingă pe boieri de dreptatea cauzei poporului, ci se mărginește să amenințe și să plece. Pe de altă parte, nu se înțelege de ce este atît de iubit de țărani și de oaste. Fiindcă s-a declarat de partea lor în actul I? Nu e de ajuns. De altfel, în tabloul I al actului II el se află în mijlocul țăranilor fără a fi observat. Este și aceasta o inadvertență a libretului, care nu ne poate convinge că un străin poate rămîne neobservat în mijlocul locuitorilor unui sat. Dar dezvăluirea prezenței sale are un efect puternic asupra celor de față. Prin urmare, el se bucură de un prestigiu care nu ne este explicat nici printr-o faptă din trecutul mai depărtat și nici printr-una petrecută în răstimpul scurs între primele două acte. De aceea, trecerea poterașilor de partea țăranilor (actul II, tabloul I), la un simplu cuvînt al lui Rusalim, apare ca nefirească. Prezentarea lui rămîne în limitele unei schițe și încă a unei schițe foarte sumare.

Tot schițată este și figura lui *Mavromihale,* dar este cazul să spunem că nu era nevoie de mai mult la un personaj fără rol determinant în acțiune.

Tofan este sortit să reprezinte poporul și mînia lui, dar nu este de crezut că acesta este bine întruchipat într-un personaj care, una-două, scoate cuțitul și înjunghie. Dacă e justificată din punct de vedere dramatic uciderea ispravnicului (actul II, tabloul I) ca o urmare a unei provocări grave (lovirea tatălui său, Toma) și a unei izbucniri de mînie nestăpînită, uciderea lui Miriște de către Tofan (actul III, tabloul II) este o inconsecvență, în totală contradicție cu ceea ce spune chiar el în actul III, tabloul I:

„Un om în mîna noastră, fără pază,
Ca să-l ucid așa cu mintea trează,
În loc de vitejeasca haiducie,
Mi-ar fi părut curată mișelie".

Or, tocmai în această situație se află Miriște în tabloul final.

Măriuca nu reprezintă nimic. Rolul ei este figurativ și inutil. Nu-l sprijină și nici nu-l împiedică pe Tofan în faptele sale. Nu contribuie cu nimic în desfășurarea acțiunii. Așa cum a fost schițată (mustrarea adresată lui Tofan în actul II, tabloul I, că a delăsat-o, deși știe că el este frămîntat de necazurile abătute asupra consătenilor săi, precum și cele cîteva cuvinte de dragoste spuse în actul III, tabloul I, în prezența părinților, a lui Rusalim și a haiducilor), este ușor de văzut că ar fi putut lipsi fără nici un neajuns din urzeala libretului.

Toma este o figură reprezentativă pentru popor, prin atitudinea lui dîrză față de stăpînire.

Rada este frumos conturată, ca o femeie din popor, simplă și devotată, ca o mamă plină de dragoste și grijă pentru copilul ei.

Miriște și *Radu Vulpache* sînt bine caracterizați.

În ceea ce privește poziția reciprocă a personajelor, cele pozitive sînt reprezentate de Rusalim, Tofan, Toma, Rada și Măriuca, iar cele negative, de Mavromihale, Miriște și Radu Vulpache. Dar contactul dintre cele două grupe este foarte slab și uneori inexistent. Este una din cauzele inițiale ale slăbiciunii libretului și ale lipsei de acțiune.

Intr-adevăr, singurul personaj negativ care dă ochii cu toate personajele pozitive este Miriște. Dar și acesta este opus în mod activ în principal lui Rusalim, mult mai puțin lui Toma și Tofan, de loc Radei și Măriucăi. Radu Vulpache nu are de-a face decît cu Rada. Mavromihale îl cunoaște numai pe Rusalim.

Conflictul se schițează încă în actul I, în cuvintele lui Rusalim, — un conflict între popor și boierimea în frunte cu Mavromihale. Iată adevăratele personaje ale libretului, cel puțin în intenția autorului. Dar și cu acestea lucrurile se petrec ca și cu personajele enumerate mai înainte. Ca mase compacte și potrivnice, boierii nu stau niciodată cu poporul. Corul boierilor nu apare decît în actul I, cel al țăranilor numai în actul II, iar cel al haiducilor la sfîrșitul primului tablou din actul II și apoi în actul III. Deci nici o coexistență palpabilă, scenică, între elementele adverse principale. Conflictul dintre ele există și, e drept, nu e nevoie și nici întotdeauna posibil ca el să fie prezentat scenic. Dar nu este mai puțin adevărat că acest conflict rămîne în faza de schiță, fiindcă, după primul act și pînă la sfîrșit, nu mai știm ce se întîmplă cu boierimea luată în întregul ei.

Cînd ajungem la faza a doua, dezvoltarea conflictului, ne izbim de o mare greutate. Conflictul principal există, dar e extrascenic. In afară de răscoala din satul lui Tofan, reprezentativă pentru atitudinea întregului popor, nu se mai întîmplă nimic care să dinamizeze acțiunea, punînd în joc potențialul sufletesc al personajelor. Aici intervine un mare gol care face ca să nu putem vorbi despre o dezvoltare a conflictului. Personajele nu sînt oameni adevărați, cu o viață interioară proprie, legată de existența de toate zilele, determinată de interesele și relațiile lor reciproce. Jocul pasiunilor este absent și numai acesta poate oglindi caractere și genera conflicte dramatice. In afară de scurtul moment liric al Radei (actul II, tabloul II), nu găsim la celelalte personaje expresia unor frămîntări adînci care să oglindească sentimente puternice. S-ar putea spune că textele ce le sînt atribuite sînt uneori adevărate texte declarative care, în mod fatal, cad în lozincărie. Nu ar fi greșit nici dacă s-ar afirma că toate aceste personaje au doar o viață exterioară, publică, — ele nefiind decît niște marionete, niște măști, îndărătul cărora nu se află însă nimic. Din acest punct de vedere, eroii negativi par mai reușiți, fiindcă motorul acțiunilor lor este întotdeauna interesul propriu, ceea ce ne dezvăluie viața lor interioară.

Dacă la toate acestea, adăugăm și faptul că nu există în libret scene de confruntare și de ciocnire între caractere opuse, vom înțelege de ce nu se poate vorbi de o acțiune, de o dezvoltare propriu-zisă a unui conflict dramatic.

Nici chiar dacă am voi să conferim libretului un caracter epic predominant, nu am putea acoperi lipsa de acțiune, fiindcă nici în cadrul conflictului de bază dintre popor și boierime nu se petrece nimic în afară de ceea ce ni se povestește în ultimul tablou, adică hărțuirea de către haiduci, ceea ce este prea puțin pentru zugrăvirea unei epopei populare.

Se face simțită de asemenea lipsa unei scene lirice, care ar fi putut justifica prezența perechii de îndrăgostiți, Tofan și Măriuca. O asemenea scenă, oglindind apropierea lor sufletească, ar fi putut constitui un prilej de îmbărbătare pentru Tofan în lupta lui închinată poporului și, în felul acesta, ar fi avut un rol activ în mersul acțiunii.

Personajele fără viață, absența unor ciocniri de caractere adverse și aceea a unor întîmplări exterioare determinate care să le influențeze comportarea, au atras paralizarea oricărei posibilități de dezvoltare a conflictului, și, prin consecință, lipsa unei tensiuni emoționale în general, cu atît mai puțin crescînde. Nu e de mirare deci că, în asemenea condiții, culminarea conflictului este inexistentă. Singurul moment în care și-ar fi găsit locul (actul III, tabloul II — aducerea lui Rusalim rănit și legat în fața lui Mavromihale) este ratat, fiindcă, în timp ce domnul îi adresează ocări și amenințări, Rusalim tace.

Deznodămîntul nu este o urmare logică a celor petrecute pe scenă, ci provine dintr-un eveniment exterior care hotărăște soarta eroilor. Aceasta poate să nu fie o greșeală, cu condiția ca evoluția conflictului să fi urmat un curs firesc, iar culminarea lui să se datoreze ciocnirii dintre personaje. In felul acesta, nu mai are importanță dacă faptul determinant al deznodămîntului este interior sau exterior, scenic sau extrascenic, ci dacă s-a creat contrastul puternic dintre tensiunea maximă a momentului culminant și destinderea finală. Or, acest lucru nu se întîmplă în libretul „Pană Lesnea Rusalim", fiindcă nu găsim în el nici gradarea unei încordări emoționale și nici vreun moment de culminare a conflictului.

Incercînd să aflăm un fir logic în libret, sîntem siliți să ajungem la concluzia că el nu există nici în construcția lui generală și nici în unele elemente izolate, care rămîn inexplicabile și măresc confuzia.

Un asemenea exemplu este dorința vornicului ca Tofan să-l omoare pe Miriște (actul II, tabloul II). De nicăieri nu rezultă că între ei ar fi existat vreo vrăjmășie. Și încă dacă ar fi fost așa nu vedem ce importanță ar fi avut pentru mersul acțiunii.

Legată de acest fapt, tăcerea lui Rusalim este cu totul neverosimilă. Cînd i-l comunică Rada (actul III, tabloul I), el nu-i spune nimic lui Miriște despre intențiile ucigașe ale vornicului.

Pe de altă parte, cererea pe care Rusalim i-o face lui Miriște de a obține iertarea lui Tofan (actul III, tabloul I), coboară faptul răscoalei populare la nivelul unei simple răzmerițe cu caracter local, care ar înceta atunci cînd s-ar produce această iertare. Este o inconsecvență gravă, care falsifică natura conflictului și-i răpește caracterul de epopee populară, așa cum se întrezărește pînă în acest moment.

Insfîrșit, dansul călușarilor din același tablou este un episod decorativ, a cărui prezență este discutabilă. Intr-adevăr, reflectarea optimismului poporului prin acest mijloc nu apare potrivită într-un moment de încordare ca acela cînd se așteaptă declamarea unei acțiuni importante.

Prima constatare ce se desprinde din cele arătate pînă acum este sărăcia vieții sufletești a personajelor, lipsa unor caractere puternice care să se afirme din ce în ce mai mult și mai activ, dînd un impuls viu acțiunii. Nu găsim nici o clipă acel clocot, acel suflu pasionat care răscolește și transformă oamenii. Nu găsim nimic nou de-a lungul libretului la aceste personaje, nimic care să reprezinte o îmbogățire spirituală, o întărire a forței lor morale. Intr-un cuvînt, așa cum au apărut la început, așa rămîn pînă la sfîrșit. Explicația este că nu au avut o viață scenică veridică, ci una factice, care le-a păstrat imuabilitatea trăsăturilor schițate inițial, întocmai ca la niște marionete. In asemenea condiții nici nu era posibil să se ajungă la ciocniri dramatice, la o tensiune emoțională crescîndă, la un conflict care să se dezvolte pînă la un punct culminant. Urmarea este că libretul are un caracter static predominant. Stau mărturie actul I în întregime, tabloul II din actul II și tabloul I din actul III. Alaiul domnesc (actul I, scena III), divertismentul oriental (actul I, scena VI) și dansul călușarilor (actul III, tabloul I), nu pot schimba cu nimic acest caracter al libretului, fiindcă sînt episoade decorative, exterioare, fără nici o semnificație în dramaturgia lui.

O a doua constatare este aceea că nici în măsura în care ar putea fi considerat epic, libretul nu stă în picioare din punct de vedere scenic, din aceleași cauze relevate mai înainte dar și fiindcă țesătura lui este prea săracă în evenimente capabile să creeze atmosfera corespunzătoare de avînt și de însuflețire eroică.

Insfîrșit, este părerea autorului rîndurilor de față că libretul nu ține seama de cerințele specifice operei. Acest gen cere o mare concizie a textului literar, care trebuie să aibă o întindere mult mai redusă decît aceea a unei piese de teatru, dat fiind că discursul muzical implică o debitare mult mai lentă a cuvintelor. Intr-o oarecare măsură, acest lucru a fost realizat, dar elementul de care nu a ținut seama în mod just autorul este necesitatea de a permite personajelor să-și exprime gîndurile prin mijlocirea unor texte mai întinse. Abundența de replici scurte de care face uz, este la locul ei într-o piesă de teatru, dar nici aici nu se poate exagera. Cu atît mai puțin într-o operă, unde ideile muzicale nu s-ar putea desfășura niciodată în asemenea condiții. Textele mai lungi au avantajul de a caracteriza mai bine personajele și de a lămuri poziția lor, fie că aceasta se face prin arii, duete sau alte formații vocale, fie că servesc de bază unor recitative mai substanțiale. Replicile scurte sînt cele mai indicate pentru situațiile dramatice, în care ciocnirea dintre personaje devine un factor propulsor al acțiunii și deci incompatibil cu caracterul oarecum static al ariilor, duetelor etc. Or, după cum am văzut, libretul nu are propriu-zis decît o singură scenă care poate fi socotită dramatică — actul II, tabloul I; dar numai atît nu justifică nici pe departe abuzul de replici scurte cuprinse în țesătura lui.

Trebuie recunoscut însă că autorul a folosit texte de respirație mai lungă în două momente importante:

Scena V din actul I, cînd Rusalim își manifestă revolta față de asuprirea ce apasă poporul, a cărui soartă o deplînge, și tabloul II din actul II, cînd Rada refuză să-l aducă pe Tofan pentru a-l preda stăpînirii. Cum a tratat compozitorul aceste două momente, este o problemă care se cuvine judecată în cadrul unei analize separate a partiturii muzicale.

Se face adesea observația că multe opere de mare valoare au fost scrise pe librete slabe. Este adevărat. Dar aceasta se referă mai ales la nivelul lor scăzut din punct de vedere literar. In general acele librete erau scrise de specialiști care, dacă nu erau literați prea talentați, erau în schimb familiarizați cu dramaturgia de operă și își construiau scenariile în consecință. Mai mult încă, slăbiciunile libretelor au rămas de multe ori în umbră datorită unor arii de largă accesibilitate, a căror inspirație autentică a salvat anumite opere, asigurîndu-le un loc statornic în repertoriul genului.

Nu putem însă face o apropiere între aceste exemple și libretul operei „Pană Lesnea Rusalim". Este adevărat, găsim în el unele pagini literare foarte frumoase, iar muzica lui Paul Constantinescu prezintă interes incontestabil. Dar ea nu poate salva libretul, fiindcă nu e un libret de operă, nu are acțiune și nici nerv dramatic. Mai curînd s-ar putea spune că se apropie de textul unui oratoriu, unde nu e nevoie de tot ce s-a arătat că îi lipsește pentru a întruni calitățile unui spectacol lirico-dramatic.

Această concluzie trebuie să ne facă să ne gîndim la problema mai largă a răspunderii artistice față de public. Autorii operei „Pană Lesnea Rusalim" sînt două figuri proeminente ale literelor și muzicii romînești. Si cu toate acestea, colaborarea lor nu a izbutit să dea la iveală o lucrare dramatică în adevărata accepție a cuvîntului. Nu trebuie uitat, pe de altă parte, că ne aflăm încă într-o fază de experimentare, de netezire a căilor ce trebuie să ducă spre îmbogăţirea genului de operă naţională. Aceasta însă impune o exigenţă foarte severă, care să atragă limpezirea prin toate mijloacele posibile a problemelor corespunzătoare. Şi nimic nu este mai potrivit decît discutarea libretului în sînul unui colectiv care să întrunească oameni competenţi de litere, de muzică şi din domeniul teatrului de operă. Chiar şi cele mai mari personalităţi literare şi muzicale pot cîştiga de pe urma unor astfel de discuţii, atunci cînd se află în faza preliminară a elaborării unei opere. In fond, dorinţa lor este de a da la iveală o lucrare cît mai valoroasă şi părerile competente nu pot decît să le fie de folos. Cu condiţia, pe de o parte, ca discutarea libretului să nu se facă atunci cînd muzica este gata sau aproape gata, iar, pe de altă parte, ca cei chemaţi să-şi dea părerea, să nu fie antrenaţi să facă concesii fie din această cauză, fie din cauza prestigiului libretistului şi compozitorului, fie din amîndouă. S-ar evita astfel risipa de eforturi în procesul de creaţie şi de interpretare, precum şi sacrificiile materiale ale punerii în scenă, care nu sînt întotdeauna justificate de rezultatele artistice obţinute.

Uniunea Compozitorilor şi Uniunea Scriitorilor pot juca un rol important în crearea unui asemenea organ consultativ împreună cu reprezentanţii autorizaţi ai teatrelor de operă şi ai Ministerului Culturii. Trebuie însă să rămînă foarte clar că rolul lui nu este să cenzureze şi să-şi impună hotărîrile, ci să ajute la lămurirea problemelor specifice, să contribuie la risipirea confuziilor şi să convingă pe libretist şi pe compozitor, atunci cînd este cazul, că sînt necesare modificări sau chiar refaceri pentru a se ajunge la înfăptuirea unui libret de calitate.

De gradul de interes pe care îl vor arăta membrii acestui organ consultativ pentru colaborarea activă şi sinceră cu libretiştii şi compozitorii, de măsura în care vor şti să le inspire acestora încrederea, — într-un cuvînt — de felul cum îşi vor înţelege misiunea, ajutîndu-i cu sugestiile lor şi nu împiedicîndu-i la fiecare pas, — de toate acestea depinde bunul mers al discuţiilor şi viabilitatea unei metode de lucru care trebuie să devină folositoare şi totodată atrăgătoare pentru autorii de librete şi pentru compozitori.

Dan Spătaru

Baletul «HAIDUCII» de Hilda Jerea

In stadiul actual de dezvoltare a muzicii romîneşti, apariţia unei noi lucrări de operă sau balet începe să intereseze mai puţin ca atare, ea căpătînd semnificaţie numai în funcţie de substanţialitatea creaţiei, de conţinutul ei, de închegarea acestui conţinut într-o exprimare artistică de clasă înaltă. Nu mai sîntem în faza debuturilor; deschizătorii de drumuri şi-au făcut cu prisosinţă datoria, înfăptuind pentru muzica noastră un salt de cîteva generaţii, prin care a fost refăcut handicapul ce ne despărţea de şcolile avansate ale muzicii europene. Cînd — în domeniul baletului — numărăm, în afara dansurilor din „Oedip" de George Enescu, lucrări ca „La piaţă", „Cînd strugurii se coc", „Curtea veche" şi „Demoazela Măriuţa" de Mihail Jora, „O nuntă în Carpaţi" de Paul Constantinescu, „Priculiciul" de Zeno Vancea şi chiar „Harap Alb" de Alfred Mendelsohn sau feeria „Cenuşăreasa" de Mihail Andricu, fiecare nouă contribuţie a creatorilor noştri trebuie judecată în funcţie de ceea ce aduce ea nou în conţinut, şi de împlinirea muzicală a acestuia. De aceea, fără a ne situa pe o poziţie estetizantă, dispreţuitoare a substanţei ideologice, a mesajului, ne vom feri în egală măsură, în aprecierea baletului Hildei Jerea să înclinăm către un conţinutism sterp, rupt de aprecierea factorului realizare.

Baletul „Haiducii" este prima lucrare de acest gen din literatura muzicală romînească, care tinde să dea viaţă unor pagini de luptă din trecutul ţării noastre. Ideea este simplă, dar preţioasă prin ceea ce conţine ea istoriceşte tipic, şi prin simbolica ei: doi tineri ţărani — Ioana şi Mihu — află o piedică — s-ar părea de netrecut — în calea dragostei lor: „Jus primae noctis" al boierului Ghinea, stăpînul locurilor. Rezistenţa celor doi tineri împotriva boierului, nu-şi va găsi o altă soluţie firească decît încadrarea în lupta haiducească a întregului popor împotriva boierului, împotriva tuturor impilatorilor — din ţară şi de peste hotare; izbînda asupra lor va fi în acelaşi timp izbînda dragostei lui Mihu şi a Ioanei.

Acesta este pe scurt libretul — alcătuit de compozitoare şi de maestrul de balet Gelu Matei; îi putem reproşa în esenţă două vicii de fond, interdependente de altfel: conflictul dramatic nu este susţinut de eroi interesanţi sufleteşte, dăruiţi cu un contur moral bogat şi subtil, care ar fi permis o aprofundare a caracterizării muzicale, ca şi dezvoltării de expresie ale interpreţilor. Maria nu este cu nimic deosebită de Ioana; Mihu este aidoma lui Voicu; nici o deosebire de atitudine nu poate fi percepută între boierul Ghinea şi Deli Mehmet, şeful poterei. Separaţia dintre personajele negative şi cele pozitive este riguroasă, (excepţie făcînd Sultana) şi prin aceasta acţiunea este lipsită de posibilităţile de desfăşurare a unor ciocniri dramatice reale; eroii şi unii şi alţii, lipsiţi de adîncime psihologică, frizează clişeul moralizator şi însuşi sfîrşitul Sultanei, nefiresc ca întreaga evoluţie a personajului, pare actul unei justiţii apărute „ex machina“ pentru a sancţiona pe cea care a trădat poporul. Din insuficienta conturare a personajelor, a rezultat şi inconsistenţa acţiunii. Se poate spune că după încheierea primului tablou vom cunoaşte, fireşte în linii mari, desfăşurarea ulterioară a conflictului şi rezolvarea sa.

Hilda Jerea
desen de Ross

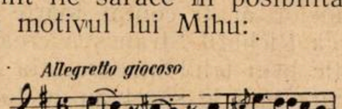
Nu este însă mai puţin adevărat, că o muzică de calitate poate salva multe slăbiciuni de libret, suplinindu-le, atribuind chiar întregului un plus de vigoare realistă. Istoria baletului cunoaşte numeroase creaţii al căror libret este fad, convenţional, şi care totuşi trăiesc prin singura forţă a imaginilor muzicale. Rămîne să vedem în ce măsură muzica Hildei Jerea a înlăturat slăbiciunile libretului, sau dimpotrivă le-a agravat.

Apare evident faptul că în această lucrare (ca de altfel în tot ce scrie) compozitoarea şi-a propus să plăsmuiască o creaţie realistă, cît mai accesibilă, legată strîns de spiritul muzicii populare. Dacă asupra interpretării personale a folclorului, şi a îmbinării jocului nostru cu dansul clasic (în muzică şi pe scenă) nu se pot face obiecţii *de principiu* — deşi nici una din probleme nu este rezolvată (cea dintîi în sensul limbajului personal al compozitoarei, a doua, sub raportul unităţii stilistice, pentru artiştii baletului nostru), în schimb concepţia autoarei asupra realismului şi accesibilităţii ni se pare depăşită. Muzica Hildei Jerea este, în acest balet, de prea multe ori inconsistentă şi lipsită de profunzime, pentru ca în numele acestei accesibilităţi, să o putem socoti o adevărată artă realistă, capabilă de a comunica ascultătorilor idei şi de a le înnobila simţirea. Ne permitem, pentru a lărgi demonstraţia ideii, să extragem un pasaj din articolul de fond „Răspunderi de seamă ale creatorilor şi muzicologilor noştri“, apărut în Muzica nr. 1—2 din 1956, în care tezele asupra artei şi literaturii enunţate de lucrările Congresului al II-lea al P.M.R. sînt aplicate, printr-o dezvoltare creatoare, la specificul artei noastre:

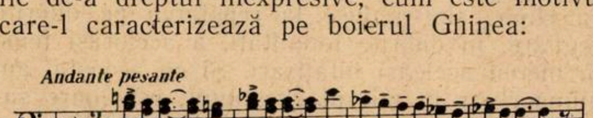
„...Problema accesibilităţii este adesea privită într-un mod metafizic, îngheţat, neţinîndu-se seama de realităţi. In ţara noastră avem iubitori de muzică cu diferite grade de pregătire muzicală. Faptul că unii oameni nu au ajuns încă să se desfete ascultînd simfonii sau cvartete de Beethoven şi să le desluşească tîlcul, nu poate justifica o nesocotire a lor şi nici o promovare exclusivă a acelor lucrări ce pot fi gustate şi înţelese absolut de toţi iubitorii de muzică. Evident, nimeni nu a pretins să nu se scrie decît lucrări de mare complexitate, greu accesibile ascultătorului puţin iniţiat în muzică“. Şi după ce se arată că avem nevoie de lucrări scrise în toate genurile şi pe toate treptele de accesibilitate, ideea finală este sintetizată în fraza: „important este ca o lucrare să fie legată în mod realist de viaţă, ca aceasta să crească în ea, să apară în deplina ei forţă, profunzime, măreţie“.

Departe de noi intenţia de a contesta în întregul său, prin demonstraţia acestui citat, baletul „Haiducii“. Dimpotrivă, există unele pagini melodice frumoase, iar în ordinea baletistică muzica este plină de calităţi: are teme clare, distincte, diversitate ritmică, permiţînd ample desfăşurări scenice. Socotim însă, că dacă muzica aceasta este satisfăcătoare extensiv, orizontal, în privinţa posibilităţilor de realizare vizuală, ea rămîne deficientă intensiv, vertical, în sensul aprofundării şi al trăirii autonome a muzicii.

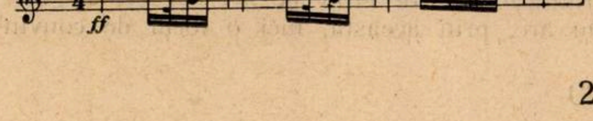
Unul din defectele cheie îl constituie insuficient de pregnanta conturare muzicală a personajelor, defect surprinzător la Hilda Jerea, pentru că o cunoaştem pe compozitoare ca o melodistă cu suflu larg, generos, creatoare de teme intens lirice, şi în acelaşi timp ca o miniaturistă, capabilă deci de expresivitate concentrată. Iată însă că unele teme de bază ale baletului sînt fie sărace în posibilităţi de dezvoltare, ca motivul lui Mihu:



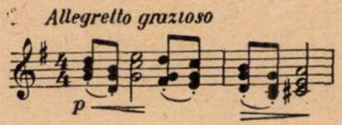
fie de-a dreptul inexpresive, cum este motivul care-l caracterizează pe boierul Ghinea:



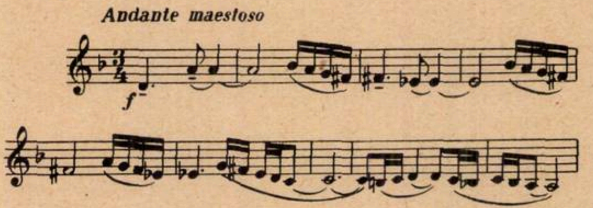
Alte două idei muzicale cu rol conducător în desfăşurarea lucrării sînt motivul haiduciei, incisiv, apt pentru o tratare simfonică bogată:



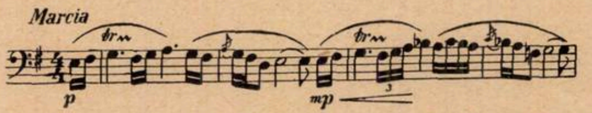
şi cel al Ioanei în care regăsim vîna lirică a Hildei Jerea, din păcate într-o frîntură melodică mult prea scurtă:



Pentru a încheia acest scurt expozeu tematic, vom reproduce, aşa cum au apărut în programul de sală (editat în excelente condiţii grafice) şi motivul turcilor, de un orientalism oarecum facil, rezultat dintr-un efect de secundă mărită:



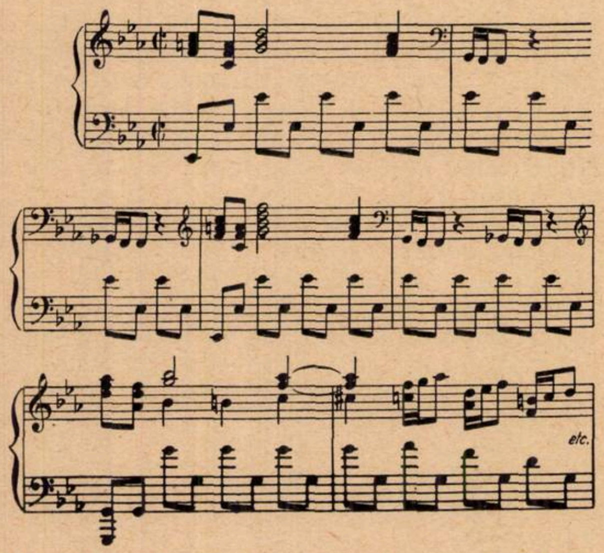
precum şi cel al convoiului de prizonieri, care nu-i lipsit de o anumită putere de sugestie:



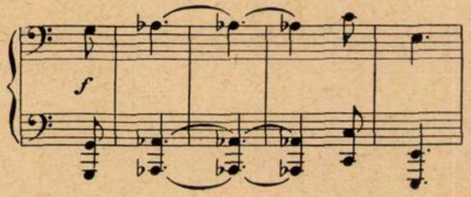
Acesta ar fi principalul material al partiturii. Lucrarea este construită pe principiul leitmotivului, şi autoarea a reuşit prin acest procedeu să creeze cîteva momente cu adevărat emoţionante. Amintim în tabloul închisorii, căderea năframei — care dă Ioanei de ştire că nu a fost uitată şi că prietenii sînt în apropiere — însoţită de apariţia în orchestră a celulei melodice care îl caracterizează pe Mihu.

Dacă din acest material melodic, printr-o tratare bogată, inventivă, care ar fi exploatat toate resursele interioare ale temelor, am fi fost puşi în faţa unor tablouri simfonice de mare culoare şi expresivitate, calitatea intrinsecă a temelor ar fi contat foarte puţin. (Să nu uităm că Richard Strauss a creat la timpul său senzaţie prin felul în care ştia să dezvolte teme, pe care unii le socoteau cu totul insignifiante). Din păcate însă, tratarea materialului tematic, frămîntarea sa pe planuri variate de expresivitate armonică şi orchestrală, melodică chiar, sînt reduse la repetarea pe diferite registre, în diferite tonalităţi, a aceloraşi teme în mereu aceleaşi înfăţişări. Şi cu aceasta, am ajuns chiar în miezul chestiunii: este oare satisfăcător cerinţelor unui balet dramatic modern, limbajul armonic şi orchestral desfăşurat de Hilda Jerea în „Haiducii“? Ne este foarte greu să răspundem afirmativ. De-a lungul celor trei acte sîntem puşi în faţa unei tehnice armonice care refuză hotărît să iasă dintr-o simplitate excesivă, ajungînd nu o singură dată la exprimări cu totul plate, la un dramatism factice, la repetări obositoare. Confruntarea dintre eroii pozitivi şi cei negativi nu are, prin aceasta, nici o forţă de convingere, succesiunea motivelor urmîndu-se liniştită, fără tumult real. Iată, spre exemplificare, un moment din tabloul al II-lea extras din reducţia de pian:

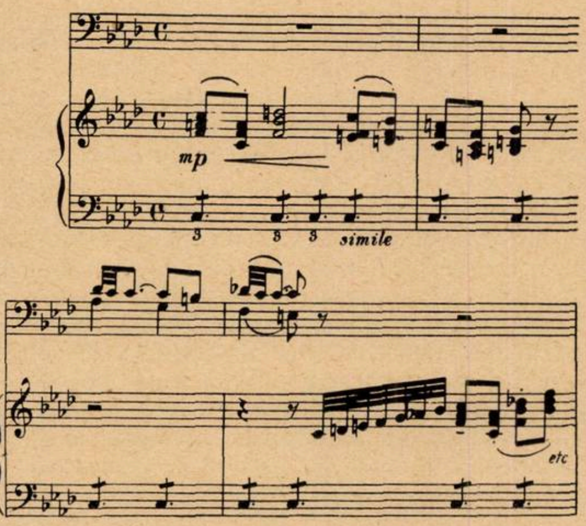
Puşa Niculescu şi Gheorghe Cotovelea, creatorii rolurilor Ioana şi Mihu la premiera baletului „Haiducii“



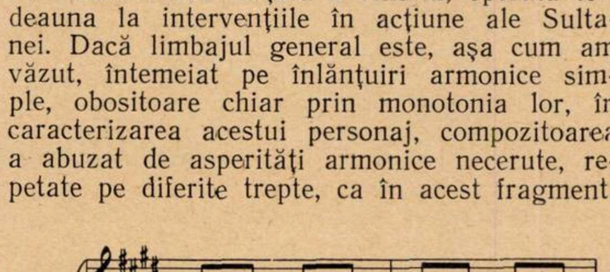
Simplismul acesta frapează cu deosebire, atunci cînd un motiv sau fragment melodic, avînd menirea de a caracteriza un personaj sau o situaţie, are un aspect muzical ce contrazice imaginea vizuală corespunzătoare. Astfel în tabloul I, intrarea zbirilor lui Ghinea, scenic foarte fioroşi, se face pe acest unison.

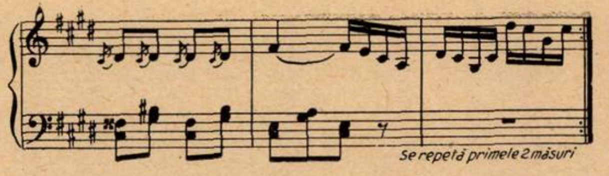


Iată şi un alt exemplu de împletire exterioară, lipsită de tensiunea a două motive (tabloul I, înfruntarea lui Ghinea de către Ioana):

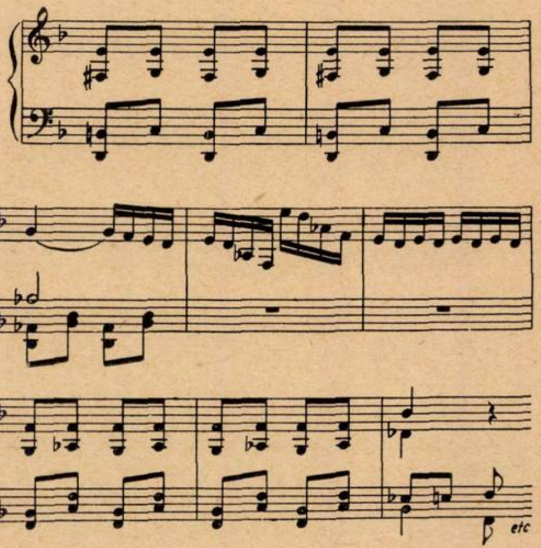


Dramaticeşte, Sultana este singurul personaj interesant; singurul a cărui viaţă interioară nu este lineară, ci zbuciumată, pătimaşă, provocatoare de situaţii tragice. Dar în muzică, personajul este tratat inconsecvent, primele dansuri fiind într-un stil ce se vrea romînesc (dar care în realitate aminteşte polca şi galopul), ultimele în schimb înclinînd spre orientalism. Afară de aceasta, trebuie să relevăm schimbarea forţată a stilului, operată totdeauna la intervenţiile în acţiune ale Sultanei. Dacă limbajul general este, aşa cum am văzut, întemeiat pe înlănţuiri armonice simple, obositoare chiar prin monotonia lor, în caracterizarea acestui personaj, compozitoarea a abuzat de asperităţi armonice necerute, repetate pe diferite trepte, ca în acest fragment:

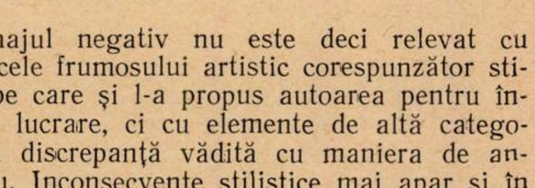




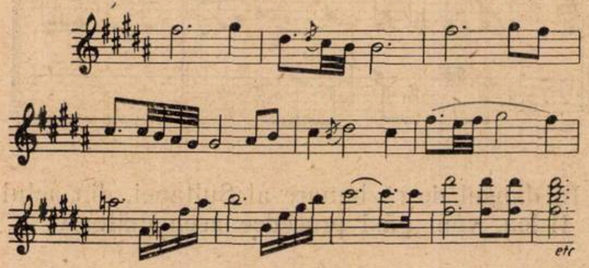
În dansul de răzbunare al Sultanei, din actul al II-lea, vom găsi procedee asemănătoare:



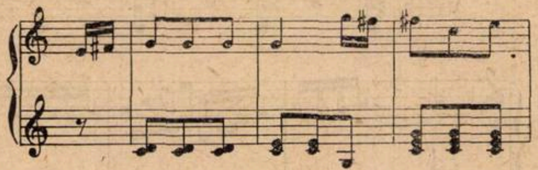
Personajul negativ nu este deci relevat cu mijloacele frumosului artistic corespunzător stilului pe care şi l-a propus autoarea pentru întreaga lucrare, ci cu elemente de altă categorie, în discrepanţă vădită cu maniera de ansamblu. Inconsecvenţe stilistice mai apar şi în alte pasaje, mai ales cînd compozitoarea încearcă să îmbine dansul clasic cu folclorul; rezultă unele dulcegării cu totul anacronice, cu inflexiuni caudelliene, ca în dansul lui Mihu şi al Ioanei din primul tablou ,

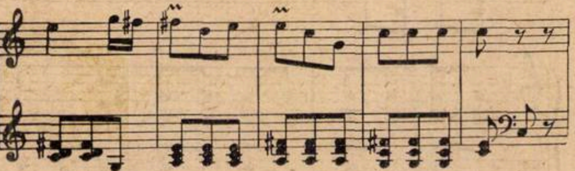


În pofida unor atît de grave lipsuri de fond, baletul „Haiducii" nu este lipsit de calităţi, de scene frumoase chiar. Nu puţine sînt paginile de reală inspiraţie ale partiturii; la loc de cinste stă tabloul al V-lea: „Pe malul Oltului, în apropierea hanului", un „mare adagio" de balet, desfăşurat pe o melodie de impresionantă generozitate romantică, fermecătoare prin respiraţia largă a frazei, a cărei linie implică modulaţii expresive, ce dau întregului tablou un limbaj armonic mai bogat. Iată melodia:

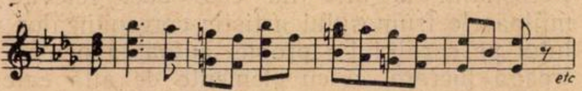


Dacă această temă a întruchipat dragostea lui Mihu și a Ioanei, cu totul alta, sprințară și grațioasă, foarte vie (tempo de scherzo) va însoți dansul celor trei fete:

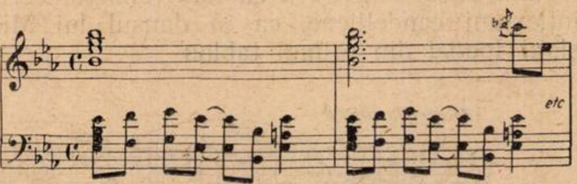




Dansul cu puștile pe care îl joacă haiducii a fost tradus muzical într-o melodie energică, virilă, expresivă:



Un alt dans voinicesc este cel al țăranilor care pleacă în haiducie (tabloul III) bazat pe o formulă ritmică trepidantă, care a permis realizarea unui frumos final de ansamblu



Posibilitățile de expresivitate melodică, aptitudinea compozitoarei de a scrie muzică de balet, ne vor face să regretăm și mai mult nevalorificarea acestui material într-o creație simfonică împlinită; pentru că armonizării rezolvate cu minim de complexitate și tratării reduse de cele mai multe ori la simple repetări, i s-a adăugat și o orchestrație săracă, stereotipă. Nu am putut auzi nici o pagină de adevărată sonoritate simfonică, nici un moment de culoare; de-a lungul întregii partituri, întîlnim aceleași dublări, aceleași răspunsuri, care fac ca scenele de bătălie, de joc, și de dragoste să sune orchestral la fel. Sărăcia de expresie a orchestrei agravează la maximum lipsurile de fond ale muzicii, relevînd necruțător ceea ce, cu abilitate, s-ar fi putut ascunde și înfrumuseța; pentru că, în ultima analiză e o chestiune de măiestrie tehnică profesională. Nu din comoditate sau pentru o eventuală capacitate de impresionare a citatului, ci pentru claritatea și concizia formulării, vom reveni la articolul din „Muzica" la care ne-am referit și mai sus:

„În artă, în imaginea artistică, conținutul este strîns legat de formă (noi am fi spus de exprimare, pentru că, apare din ce în ce mai clar, că limbajul este o chestiune de fond. — R.G.) și cel care percepe opera de artă nu ia cunoștință decît de acele intenții de conținut ale autorului ei, care sînt transmise de formă... Nu este posibil să oglindești viața, fără a ști să te exprimi într-un limbaj de înaltă valoare, fără măiestrie. Lupta pentru măiestrie este lupta pentru simplitate, împotriva simplismului, pentru un conținut profund și bogat, împotriva ascunderii sărăciei de conținut în spatele unor titluri de paradă. Este lupta pentru o artă profundă și frumoasă."

Înfine, o ultimă și importantă problemă ridicată de acest balet, și care de fapt le însumează pe toate cele expuse mai sus, este aceea a actualității limbajului muzical. Nu ne vom face partizanii unor curente moderniste de ultimă oră dar nici nu putem uita că în ultimii 40—50 de ani s-au scris atîtea balete memorabile, fiecare realizat în felul său cu o înaltă măiestrie: „Romeo și Julieta" de Procofiev, „Gayanéh" de Haciaturian, „Petrușka" de Strawinski, „Daphnis și Chloé" de Ravel, „Tricornul" de De Falla, apoi din literatura noastră, după cum am arătat la început, cele ale lui Mihail Jora și Paul Constantinescu etc.

Un creator realist modern nu poate face „tabula rasa" din moștenirea ultimelor generații, pentru a se întoarce în numele accesibilității absolute la o scriitură învechită. În cadrul metodei realismului-socialist, și pe matca personală a stilului Hildei Jerea cuceririle artei moderne și contemporane pot aduce acel plus de tehnică și de substanțialitate emotivă, care să poarte realul talent al compozitoarei pe o treaptă superioară de înțelegere și redare a unor simțăminte omenești, născute din faptica și universul sufletesc al poporului romîn.

Radu Gheciu

P.S. — Faptul că prezentul articol este consacrat în întregime baletului „Haiducii" ca lucrare, și că nu a fost conceput ca o cronică de spectacol, explică lipsa aprecierilor asupra realizării de pe scena Teatrului de Operă și Balet, fără a implica însă o desconsiderare a ei. Dimpotrivă, socotim că munca intensă a interpreților, maeștrilor de balet, dirijorului și orchestranților, pictorilor decoratori, și a întregului personal al teatrului, reprezintă o strădanie dintre cele mai nobile, pusă cu multă convingere în slujba unei creații autohtone. Succesul obținut este succesul tuturor, și ca atare ne vom abține de la sublinieri și menționări, într-atita ni se pare că meritul aparține întregului colectiv de interpreți.

R. G.

MAEŞTRII MUZICII ROMÎNEŞTI PESTE HOTARE

Succesele lui CONSTANTIN SILVESTRI

Moscova
Leningrad
Kiev
Londra
Bruxelles

In ultimul timp dirijorul Constantin Silvestri a întreprins turnee în Uniunea Sovietică, Anglia şi Belgia obţinînd succese remarcabile, care au contribuit la afirmarea darurilor muzicale ale poporului nostru.

Turneul din Uniunea Sovietică s-a desfăşurat în trei mari oraşe: Moscova, Leningrad şi Kiev. Atît prin programul prezentat care cuprindea Simfonia a V-a „din lumea nouă“ de *Dvorak*, „Poemul extazului“ de *Scriabin*, „Lecţia de Orchestraţie“ de *Benjamin Britten*, „Nocturnele“ de *Debussy*, Rapsodiile de *Enescu* şi Dansurile simfonice de *Leon Klepper* — cît şi prin interpretarea vie, profund originală, a lucrărilor, Silvestri a cucerit muzicienii şi publicul din U.R.S.S.

Intr-un articol scris pentru „Contemporanul“ I. Martînov arăta:

„E de prisos să amintesc cititorilor romîni meritele remarcabile ale lui C. Silvestri ca dirijor. Aş vrea să spun că el a cucerit publicul şi pe artiştii orchestrei prin muzicalitatea şi fineţea lucrărilor interpretate cu o autentică originalitate. Constantin Silvestri ştie să introducă în interpretare individualitatea sa, fără a denatura niciodată concepţia autorului. Pentru această fidelitate a redării caracterului şi spiritului lucrărilor, îmbinată cu spiritul inovator, noi apreciem în mod deosebit arta remarcabilului dirijor romîn.

Trebuie relevată dragostea sa pentru muzica contemporană atît de larg reprezentată în programul său“.

Intr-un interviu dat de C. Silvestri lui Andrei Tudor, marele nostru dirijor a povestit următoarea întîmplare:

„Inaintea unei repetiţii, am dăruit orchestrei din Kiev materialul la cele „Trei piese pentru orchestră de coarde“, ale mele. Pe la ora două şi jumătate după amiază, am terminat repetiţia şi am făcut semn orchestrei că poate pleca. A venit atunci concert-maestrul care m-a rugat să repetăm şi lucrarea mea. La obiecţia că e tîrziu, el mi-a răspuns: „Trebuie să facem o citire. Ne-aţi făcut un dar, şi vrem să ştim şi noi ce ne-aţi dăruit“. Am fost obligat, faţă de această mişcătoare atenţie, să cedez. Am citit lucrarea. La cererea lor am reluat-o o dată, a doua oară, şi ne-am trezit că era aproape patru. Au cîntat cu multă dragoste, cu muzicalitate, cu profundă înţelegere şi au stăruit ca s-o cîntăm, seara ca bis. Am refuzat bineînţeles, dar trebuie să recunosc că am fost profund mişcat de această delicată amabilitate a orchestrei faţă de mine. Vreau să amintesc că şi la Moscova lucrurile s-au petrecut la fel“.

Reîntors în ţară pentru puţină vreme Constantin Silvestri a plecat în luna ianuarie la Londra unde a dirijat o serie de concerte.

Primul concert a avut loc la Royal Albert Hall la 25 ianuarie. In program figura muzică de *George Enescu, Liszt, Britten, Ceaikovski* şi *Ysaye*. Asistenţa a răsplătit dirijorul şi orchestra cu ovaţii îndelungate. După acest concert criticul londonez Julian Shelley arăta într-o cronică scrisă pentru „Contemporanul“:

„Nu există critici mai severi pentru un dirijor decît muzicienii de sub conducerea sa. Ei sînt aceia care ori au de suferit urmările lipsurilor lui tehnice, ori sînt inspiraţi de autoritatea conducerii lui; ei ştiu care gesturi ale dirijorului sînt pur acrobatice şi care sînt într-adevăr esenţiale pentru realizarea unei ideale interpretări.

Cu alte cuvinte, faptul că personalul orchestrei filarmonice din Londra, la pupitrul căreia Constantin Silvestri şi-a făcut debutul în Anglia, a fost pur şi simplu fermecat de acest dirijor şi entuziasmat de marile sale calităţi, trebuie considerat mult mai semnificativ decît toate elogiile criticilor londonezi, unanimi în aprecierea favorabilă a dirijorului...“

iar mai departe:

„Vizite la Londra de felul celei a lui Silvestri sînt de două ori binevenite. In primul rînd, fiindcă Londra, ca mare centru muzical spre care gravitează unele din cele mai bune orchestre, ca şi cei mai buni cîntăreţi şi instrumentişti, va primi întotdeauna cu braţele deschise un artist proeminent de talia lui Silvestri. In al doilea rînd, fiindcă în situaţia politică de astăzi, vizitele unor artişti din ţări ca Romînia pot contribui foarte mult la comprehensiunea internaţională.

Londra este dornică să asculte cît mai mulţi artişti romîni şi nădăjduim că în scurtă vreme vor spori din ce în ce mai mult schimburile culturale între Marea Britanie şi Romînia“.

Al doilea concert a avut loc la 28 ianuarie în Sala Festival Hall, în program figurînd lucrări de *Stravinsky, Scriabin, Debussy* și *Wagner*. Prin acest concert, în fruntea Filarmonicii, C. Silvestri a deschis Festivalul „Muzica unui secol“.

„*Cu simțul său genial al orchestrei, scria* „Manchester Guardian“, *Silvestri și orchestra filarmonicii par a fi convins auditoriul că piesa muzicală* Poemul Extazului *are o putere de hipnoză*...“ „Daily Mail“ *aprecia că, „dirijorul romîn a realizat cu orchestra filarmonicii din Londra o execuție dintre cele mai splendide, disciplinate, subtil colorate și mai poetice, din cîte s-au auzit cu această orchestră*“.

Ziarul „Times“ *consemnează în cronica sa: „Dirijorul romîn Constantin Silvestri are o vigoare și un fin simț al ritmului; dar ceea ce este mai de preț la el este simțul timbrului și al sonorității echilibrate*“.

„*Un dirijor impresionant — scrie* „Daily Telegraph“ — *care a produs o adîncă impresie prin siguranța tehnicii sale, prin intensitatea și subtilitatea cu care a echilibrat compartimentele orchestrei*“.

„*Silvestri este un nume — subliniază* „Dailly Express“ — *a fost extraordinar; simțul ritmului și al muzicalității sale a scos la iveală trăsături geniale*“.

Cunoscutul critic englez Malcolm Rayment arăta :

„*Unul din principalele merite ale lui Silvestri constă în capacitatea sa de a face ca orchestra să se simtă în largul ei și să-și poată desfășura toate posibilitățile artistice de care dispune. Adeseori, la începutul unui concert, membrii unei orchestre sînt mai mult sau mai puțin crispați, rigizi, iar execuția lor reflectă nervozitatea. Ei bine, acest lucru nu s-a întîmplat la concertele conduse de Silvestri, datorită siguranței, stăpînirii de sine, pe care dirijorul a știut s-o insufle orchestrei.*

Silvestri s-a dovedit un interpret tot atît de strălucit al muzicii dramatice ca și al muzicii lirice. În cazul muzicii dramatice, el are un perfect control al ascensiunii spre momentele culminante, realizînd în acest mod un maximum de intensitate. Iar muzicii lirice, Silvestri îi imprimă o desfășurare naturală și neforțată, atît de convingătoare încît publicul s-a întrebat pe drept cuvînt: oare de ce nu se cîntă întotdeauna această lucrare așa cum, în mod magistral, a interpretat-o Silvestri? Diferitele compartimente ale orchestrei au fost întotdeauna perfect echilibrate, dîndu-ne posibilitatea de a auzi nenumărate detalii ale partiturii, care pînă acum ne-au fost de cele mai multe ori ascunse. Pot spune, de fapt, că de mult n-a mai apărut în sălile de concert ale Londrei un dirijor mai sensibil, mai dinamic și totodată mai creator.

Ca să dăm o singură indicație asupra performanțelor lui Silvestri, vom arăta în cîteva cuvinte ce s-a întîmplat la concertul dirijat sîmbăta trecută la Brighton. Publicul din acest oraș este cunoscut ca fiind extrem de rece. De obicei — sau, dacă vreți, prin tradiție — acest public nu-și manifestă în nici un fel entuziasmul. Tradiția a fost lăsată însă deoparte cu ocazia concertului dirijat de Silvestri. Publicul nu numai că a aplaudat îndelung și frenetic, rechemîndu-l pe dirijor de nenumărate ori după fiecare lucrare ascultată, dar, la sfîrșitul concertului, am asistat la adevărate ovații, „con spirito“, ca să folosim un adecvat termen muzical. La Brighton asemenea cazuri sînt foarte rare...

Ovațiile au fost pe deplin justificate din mai multe motive, dintre care aș menționa, în primul rînd, maniera în care a fost interpretată Simfonia a V-a în Mi minor (Din lumea nouă) *de Dvorak, cu care a început programul orchestrei. Toți cei prezenți la acest concert își vor aminti multă vreme de interpretarea dată de Silvestri simfoniei lui Dvorak. Un amic, mare amator de muzică și colecționar de discuri, mi-a declarat că posedă toate imprimările acestei simfonii, dar că nu le va mai asculta niciodată, căci nici una dintre ele nu atinge nivelul la care s-a ridicat interpretarea acestei piese sub bagheta lui Silvestri...*

Poate că lucrul cel mai neobișnuit pentru urechile publicului englez l-a constituit modul în care orchestra Filarmonică din Londra a interpretat „Rapsodia I-a“ de George Enescu, sub bagheta lui Silvestri. Ne-a venit greu să credem că avem în față o orchestră simfonică englezească. Ea a executat această piesă cu aceeași dexteritate cu care ar fi executat, de pildă, o compoziție în stilul atît de familiar al unui Elgar. Închizînd ochii, ai fi putut foarte ușor să te crezi la București sau să fii convins că „Ciocîrlia“ este melodia populară favorită a orchestrei londoneze“.

La 3 februarie crt. la Ambasada R.P.R. din Londra, cu prilejul votării, C. Silvestri a declarat:

„*Sînt foarte bucuros că în momentul de față am putut atrage atenția asupra școlii muzicale romînești, necunoscută în mare parte în Anglia. Sper că acest început să fie continuat și de alte forțe artistice ale țării noastre, fie în domeniul interpretării, fie în domeniul creației. Nu mă îndoiesc că această școală va trezi un interes aparte față de originalitatea și specificul melosului țării noastre și al operelor compozitorilor romîni*“.

Triumfului de la Londra i-a urmat cel de la Bruxelles unde C. Silvestri a dirijat lucrări cuprinse în concertele sale din Anglia.

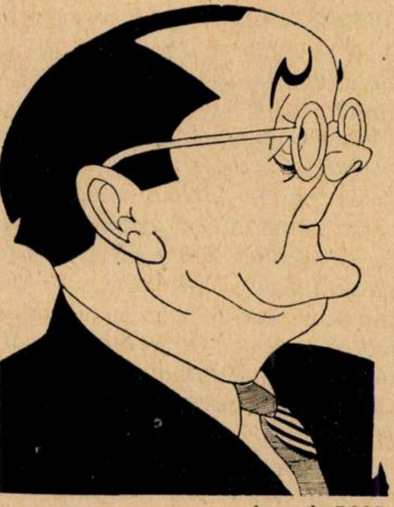
După succesul răsunător din capitala Belgiei, Constantin Silvestri a plecat din nou la Londra. Aici, la invitația unor întreprinderi de înregistrare pe discuri, C. Silvestri va înregistra cîteva concerte cu Orchestra Filarmonică din Londra.

Aniversări

Nicolae Buicliu a împlinit 50 ani

La 6 septembrie 1956, compozitorul Nicolae Buicliu, laureat al Premiului de Stat, a sărbătorit 50 de ani de la naştere. Este un prilej nimerit de a arunca o scurtă privire asupra drumului parcurs, încercînd a surprinde etapele mai importante ale dezvoltării sale artistice şi a defini aportul personal la dezvoltarea muzicii noastre.

Originar din Corabia, Nicolae Buicliu a manifestat din anii copilăriei o predilecţie pentru arta sunetelor. Acest fapt îl determină, după terminarea cursurilor elementare în oraşul natal şi a celor secundare la Craiova, să se înscrie la Conservatorul din Bucureşti unde a avut ca profesor pe Alfonso Castaldi. Ulterior, Nicolae Buicliu şi-a desăvîrşit pregătirea artistică la „Ecole Cesar Franck“ din Paris. Concomitent cu studiile muzicale el urmează şi cursurile Facultăţii de filozofie, care vor consolida o bază teoretică pentru orientarea activităţii sale artistice. Intr-o vreme cînd compozitorii noştri de seamă căutau cu înfrigurare căile cele mai proprii pentru dezvoltarea muzicii noastre, Nicolae Buicliu s-a alăturat cu hotărîre acestora încă de la începuturile sale creatoare, evitînd experimentele care ar fi putut să-l îndepărteze de la chemarea sa firească. „Nu trebuie uitat — *declară compozitorul într-un interviu acordat Radiodifuziunii la 27 decembrie 1955* — că în timp ce muzica noastră simfonică se străduia să apară, în Occident curentele decadentismului muzical deveneau din ce în ce mai acute. Tendinţele de dezagregare a formelor muzicale manifestate de adepţii decadentismului, veneau direct în contradicţie cu zbuciumul fragedei noastre şcoli romîneşti, care îşi căuta un drum sănătos. In asemenea condiţii, desigur, lucrurile au mers greu. Pe de o parte, se ştie că simfonia reprezintă o formă arhitecturală destul de exigentă şi riguroasă, iar pe de altă parte influenţele decadentismului mînau pe compozitori către pulverizarea formei arhitecturale a simfoniei în sensul clasic al cuvîntului. In această împrejurare, cînd am pornit să scriu în anii 1939—1940 prima mea simfonie, denumită şi „Rustica“ mi-am dat seama de această contradicţie, şi m-am hotărît, aşi spune aproape în mod eroic, să înfrunt prejudecăţile decadentiste ale timpului de atunci şi să rezolv acest conflict într-un sens constructiv“.


desen de ROSS

Ridicînd pe un plan superior elementele muzicale folclorice, adaptîndu-le şi dezvoltîndu-le conform principiilor clasice, Nicolae Buicliu şi-a întemeiat de-a lungul creaţiei sale un stil personal. Dar la rezultatele pozitive la care a ajuns au contribuit într-o măsură apreciabilă şi celelalte calităţi ale muzicii compozitorului, printre care menţionăm, în primul rînd, suflul larg al temelor, pe care îl întîlnim atît în muzica sa de cameră, cît şi în cea simfonică. Construcţia consolidată a melodiei reprezintă un principiu de bază în creaţiile lui Buicliu, iar în substanţa intimă a acestora, compozitorul caută a desluşi posibilităţile de dezvoltare armonică şi polifonică corespunzătoare. De aceea, N. Buicliu pune un preţ deosebit pe procesul de elaborare a temelor, folosind cu meşteşug intonaţiile modale ale muzicii populare. In genere, muzica lui Nicolae Buicliu nu redă conflicte puternice, înfruntări de forţe potrivnice, ci merge mai mult pe o linie lirico-pasionată, asprimile melodice şi armonice fiind evitate sau atenuate printr-o tehnică proprie compozitorului. Cu toate acestea, întîlnim şi unele accente dramatice ori tragice, atunci cînd conţinutul emoţional al piesei o cere. Amintim, de pildă, printre alte lucrări, Scherzo-ul din simfonia a doua, unde intervin unele elemente melodice de o expresie funebră, sau Adagio-ul aceleiaşi lucrări, caracterizat printr-un colorit dramatic, etc. Principiul contrastelor este de asemenea abordat în cadrul părţilor diferitelor lucrări, justificînd logic însăşi existenţa lor. Dar ceea ce este demn de subliniat este dozajul anumitor sentimente care predomină în mişcările pieselor mai ample. El determină de altfel, echilibrul psihologic al lucrării, construcţia arhitectonică a întregii piese. Aceste calităţi sînt deosebit de evidente atît în simfonia I-a, cît şi în lucrările simfonice inspirate din actualitate, care relevă un alt principiu de creaţie al lui Nicolae Buicliu, şi anume programatismul.

Compozitorului Nicolae Buicliu i s-a decernat Premiul de

Stat, pe anul 1952, pentru două lucrări în acest gen: uvertura „Sărbătoare într-o gospodărie agricolă colectivă“ şi Simfonia a II-a a „Republicii“.

Muzica de cameră ocupă un loc important în creaţia compozitorului. In acest gen Nicolae Buicliu a scris o sonată pentru violoncel şi pian, un cvartet de coarde — distins cu Premiul de Stat pe anul 1951 — un cvartet pentru suflători, un trio pentru vioară, violă şi pian, etc. Scurta enumerare a principalelor lucrări în acest domeniu este menită a relieifa în mod special varietatea formaţiilor instrumentale abordate de compozitor. Iată cîteva mărturii ale compozitorului în legătură cu principiile ce l-au călăuzit în elaborarea creaţiilor de acest gen: „Am înţeles să mă refer la acel conţinut muzical general şi permanent uman, inteligibil în mod firesc, dar care necesită o anumită încordare a capacităţii perceptive a ascultătorului. Eu, personal, am avut în vedere totdeauna acest lucru, şi am căutat ca în muzica mea de cameră să redau conţinutul emoţional prin melodii clare şi expresive. Am scris mai multe lucrări în acest gen care mărturisesc că îmi este foarte drag“.

Privind în ansamblu creaţia muzicală de cameră a lui N. Buicliu, desprindem unele merite incontestabile ale autorului. Astfel se remarcă în primul rînd pregnanţa şi cantabilitatea melodiilor — caracteristice de altfel şi muzicii simfonice — compozitorul vădind multă pricepere în ceea ce priveşte păstrarea permanentă a melodiei pe primul plan.

Trebuie subliniate de asemenea claritatea conducerii vocilor, plasticitatea frazării, calităţi care-l ajută pe compozitor să-şi pună şi mai bine în valoare darul său melodic. O altă trăsătură importantă, caracteristică de altfel pentru o bună parte din creaţia compozitorului, este folosirea unui plan compoziţional limpede construit, ceea ce face ca lucrările lui N. Buicliu să aibă o formă clară, astfel încît expunerea şi dezvoltarea temelor să fie uşor de sezisat şi urmărit.

Nu putem încheia aceste sumare consideraţii asupra gîndirii şi creaţiei componistice, fără să amintim şi alte activităţi ale compozitorului Nicolae Buicliu. Dintre acestea, cea mai importantă este de bună seamă munca sîrguincioasă pe care compozitorul o depune în învăţămîntul de specialitate. Fost profesor secundar la începutul carierei sale pedagogice, Nicolae Buicliu este astăzi profesor de contrapunct şi fugă la Conservatorul „Ciprian Porumbescu“ din Bucureşti. In predarea acestei discipline, N. Buicliu se călăuzeşte riguros de izvoarele clasice pe care le îmbogăţeşte cu experienţa sa creatoare şi pedagogică. Această contribuţie a fost apreciată după 23 August, cînd compozitorului i s-a încredinţat timp de aproape patru ani funcţia de inspector general în învăţămîntul muzical. Paralel, compozitorul Buicliu a depus şi o importantă activitate muzicologică şi publicistică, atît în calitatea sa de fost redactor şef al revistei „Muzica“, cît şi ca autor al unor manuale didactice, precum şi al unor interesante articole de specialitate.

Implinirea a 50 de ani de la naşterea sa îl află pe compozitor în plină activitate creatoare. In momentul de faţă, lucrează la un concert pentru vioară şi orchestră, un concert pentru pian şi orchestră, precum şi o operă. Cu aceste lucrări el va căuta să dezvolte şi să îmbogăţească — aşa cum a făcut şi cu celelalte lucrări amintite — diferitele genuri ale muzicii noastre, contribuind cu personalitatea sa artistică la consolidarea şcolii romîneşti contemporane.

Aniversarea celor cinci decenii de viaţă constituie poate un bun prilej de chibzuire asupra drumului său creator astfel ca să poată porni tot mai hotărît înainte după porunca cerinţelor artistice, mereu mai înalte, ale vremii noastre.

Silvian Georgescu

OASPEȚII NOȘTRI

De vorbă cu violoncelistul GEORGE NEIKRUG

Cu prilejul vizitei lui George Neikrug la Uniunea Compozitorilor, violoncelistul american a făcut interesante considerații cu privire la muzica din țara sa și de la noi, în discuțiile purtate cu cîțiva muzicieni romîni. Ne-am adresat oaspetelui străin cu rugămintea de a împărtăși impresiile sale și cititorilor revistei „Muzica“, lucru cu care Neikrug s-a declarat bucuros de acord. In acest scop i-am pus cîteva întrebări artistului american.

— Sînteți pentru prima oară la noi în țară, nu-i așa?

— *Da! deși cu gîndul am mai venit pe aceste meleaguri atunci cînd ascultam, de pildă, „Rapsodia romînă nr. 1“ de George Enescu...*

— Iată un prim subiect de conversație: Enescu!

— *L-am cunoscut pe George Enescu cu ani în urmă. Aveam vreo 17 ani și profesorul meu din acea vreme, violoncelistul Alexanian, bun prieten cu Enescu, m-a luat cu el o dată într-o casă particulară unde era și vestitul muzician romîn. Alexanian a cîntat atunci Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră de Enescu. Partea de pian o susținea însuși George Enescu. Ce muzician excepțional!... Și atît de multilateral... La noi se cîntă des „Rapsodia Romînă nr. 1“. de George Enescu*). Și o altă creație s-a stabilizat în repertoriu: octetul de coarde de Enescu... Este o lucrare de un caracter cu totul deosebit, față de „Rapsodia romînă“; personal nu-mi sugerează că Enescu ar fi romîn...*

— Dar compozitorii noștri mai tineri?...

— *Este evidentă dorința muzicienilor de a crea o școală națională. Această dorință reiese atît din convorbirile avute cu muzicienii romîni cît și din creațiile lor. Aveți compozitori care merg pe un drum asemănător lui Musorgski și alții pe cel al lui Ceaicovski.*

Am ascultat relativ puțină muzică romînească. Școala dv este într-o anumită etapă de dezvoltare; prevăd că veți merge mult înainte pe acest drum, spre noi etape, superioare...

Tot ce am auzit mi-a plăcut. Sînt convins că publicul nostru ar asculta cu plăcere asemenea lucrări ca cvartetele de Mihail Jora, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, aranjamentele de dansuri romînești de Paul Constantinescu, piesele de violoncel de Ludovic Feldmann și Paul Jelescu, scherzo de Niculaie Beloiu, cîntecele de Pascal Bentoiu și, pe semne, multe altele pe care nu am avut timpul să le aud.

Nu știu în ce măsură va fi durabil interesul stîrnit de asemenea lucrări în rîndul muzicienilor; cred că, în această privință, cvartetul nr. 2 de Constantin Silvestri, ascultat în frumoasa interpretare a „Cvartetului Uniunii Compozitorilor“, are toate șansele să genereze fără doar și poate un interes statornic. Imi pare a fi una din cele mai bune creații pentru cvartet scrise în stilul „modernist“. Deși acest stil nu este de proveniență romînească, cvartetul lui Silvestri îmi pare a nu se putea încadra în creația „pur“ occidentală. Are un „ceva“ care îi dă o notă particulară, originală, care — fără ca să pot spune că este sigur romînesc — mă face să simt că provine din sud-estul Europei. Este și ceea ce se simte în unele lucrări de Bartók. Nu-l percep pe Silvestri în niciun caz ca un epigon al muzicii lui Hindemith, Toch sau a altor compozitori occidentali.

Bartók este foarte apreciat la noi, de public și de muzicieni... De o mare popularitate se bucură „Concertul pentru orchestră“ (cîntat de toate orchestrele), „Muzica pentru coarde, percuție și celestă“, „Divertismentul de coarde“, cvartetele sale, Concertul de vioară, în vreme ce alte lucrări cum ar fi „Sonata pentru două piane și percuție“, nu au prins încă în marele public și se bucură doar de aprecierea unui public de „cunoscători“. Bartók are o puternică influență asupra creatorilor americani de azi. Indeosebi ritmica, efectele instrumentale, stilul armonic bartokian sînt cele care influențează. In muzica de cameră americană, cvartetele lui Bartók au cea mai mare înrîurire...

— Care sînt principalele curente în compoziția americană?

— *In primul rînd aș spune că există stilul lui Aaron Copland (n. 1900), creatorul „stilului american“. Nu voi face aprecieri asupra valorii talentului fiecărui compozitor, ele fiind îndeobște subiective. Copland a căutat, în mod deliberat, să creeze un stil întemeiat în primul rînd pe foclorul american din vest. Acesta este frumos dar nu e ușor de găsit, astăzi purtătorii săi fiind foarte puțin numeroși, în general observîndu-se procesul de înlocuire a sa cu muzica de jazz. Poetul și muzicianul Sandburg are un mare merit în scoaterea la iveală a acestui tezaur. Copland este creatorul unui stil pe care l-aș compara cu un „gotic american“. Pe un alt drum a mers George Gershwin (1898—1937) care s-a inspirat în creația sa din muzica negrilor. Arthur Farwell (n. 1872) a fost primul care a studiat și folosit muzica indienilor din America.*

Pe linia simfonismului aș vrea să menționez numele lui Roger Sessions (n. 1896, distins profesor), Roy Harris (n. 1898), William Schumann (n. 1910), Samuel Barber (n. 1910), Howard Hanson (n. 1896), și el un distins pedagog ș. a.

Pe linia teatrului muzical sînt de relevat nume ca Gian Carlo Menotti (n. 1911), Marc Blitzstein (n. 1905), Charles Wakefield Cadman (1881—1946), Virgil Thomson (n. 1896) ș. a.

Ernest Bloch (n. 1880) este un compozitor cu o faimă mondială de proveniență europeană (din Elveția) și naturalizat american.

---

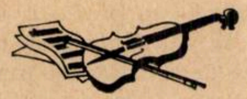
*) In volumul „Orchestra simfonică americană“ de John H. Mueller, apărut în 1951 se arată că, în ceea ce privește frecvența, în programele de concert, „Rapsodia“ se situează în aceeași categorie ca „Bolero“ de Ravel, „Tablouri dintr-o expoziție“ de Musorgski, „Simfonia clasică“ de Prokofiev, „Neterminata“ de Schubert, simfoniile de Schumann, Concertele de pian 3 și 4 de Beethoven, etc. (n.n.).

Ca nume de muzicieni multilaterali — compozitori, pianiști, dirijori — aș vrea să citez pe Leonard Bernstein (n. 1918), Leon Kirshner, Lukas Foss (n. 1922). Bineînțeles că prin imigrarea în America a unor muzicieni europeni de seamă, care au devenit profesori sau au concertat la noi, a fost adusă sămînța diferitelor noi „școli". O orientare ar fi cea a lui Schönberg, Berg, Webern cu urmașii lor americani (se știe că Schönberg și-a petrecut ultimii ani ai vieții în Statele Unite ale Americii). In general, creația acestei orientări are un public relativ restrîns, de o mai mare popularitate bucurîndu-se Alban Berg, cu concertul său de vioară și „Wozzek". După părerea unora, Schönberg, Webern și Berg ar fi oarecum demodați, la ordinea zilei fiind Boulez, Stockhausen și muzica electronică ș. a. O altă orientare este cea legată de numele lui Hindemith și Bartók. In general, Stravinsky, Toch, Castelnuovo Tedesco, Hindemith, Bartók, Schönberg, Krenek, Milhaud, își au discipolii americani, care deși își află rădăcinile în străinătate, se încadrează în cultura și viața muzicală americană.

— Vă mulțumesc pentru aceste considerații atît de interesante care se vor bucura cu siguranță de atenția cititorilor noștri.

— N-aș vrea să termin convorbirea fără a vă ruga să transmiteți și pe această cale căldurosului dv public, care mi-a creat o atmosferă atît de plăcută la concerte, mulțumirile mele și nădejdea că aceste întîlniri vor fi contribuit la statornicirea de bune relații între slujitorii muzicii din țările noastre.

F. S.



VIAȚA MUZICALĂ

Concerte de muzică romînească de cameră

Uniunea Compozitorilor împreună cu Filarmonica de Stat „George Enescu" au luat încă de anul trecut inițiativa de a organiza periodic concerte de muzică romînească de cameră în scopul de a face cunoscute publicului lucrările de acest gen ale compozitorilor noștri.

In vederea atingerii acestui obiectiv a fost înființat cvartetul Uniunii (fostul cvartet al tineretului).

In felul acesta au putut fi cunoscute lucrări interesante ca Trio-ul de coarde de L. Feldman, cvartetul nr. 2 de C. Silvestri, sextetul pentru suflători și pian de M. Andricu (cu participarea soliștilor Filarmonicii) prezentate în iunie trecut, cvartete de M. Jora, I. Dumitrescu ș. a.

La acestea vin să se adauge concertele de lied-uri și sonate oferind astfel posibilitatea urmăririi dezvoltării creației muzicale romînești, a noilor tendințe ale ei.

In ziua de 14 ianuarie a. c., într-un concert la care și-a dat concursul și cvartetul Radio, au putut fi audiate lucrări puțin sau de loc cunoscute: cvartetul în fa major de Rogalski, Preludiu și Allegro pentru cvartet de coarde și harpă de A. Mendelsohn și cvartetul op. 22 nr. 2 de George Enescu.

Gruparea în program a acestor trei lucrări, dintre care prima apare cu trei decenii înaintea celorlalte, a fost instructivă, scoțînd la iveală trei poziții, trei orientări cu totul deosebite.

In afară de aceasta, ceea ce face să se deosebească între ele aceste lucrări este și momentul de dezvoltare a personalității artistice a compozitorilor.

In timp ce cvartetul de Rogalski este o lucrare de tinerețe, scrisă la vîrsta cînd compozitorul, în general, este receptiv la tot ce există în jurul său și supus influențelor străine, cvartetul de Enescu este o lucrare de maturitate, de sfîrșit de viață, în care compozitorul dînd la o parte tot ce este străin de personalitatea sa, își creează limbajul său propriu, reflex fidel al propriei sale structuri afective.

Cvartetul de coarde în fa major, scris de Th. Rogalski în 1923, deci la vîrsta de 22 ani, a fost distins în 1926 cu premiul I George Enescu. Ținînd seama de momentul apariției sale în creația muzicală romînească, lucrarea se prezintă ca un fenomen perfect integrat în actualitatea de atunci din țara noastră.

Lipsa unei tradiții muzicale ducea la căutări de multe ori obositoare și sterile, la pastișe după diversele curente occidentale. Este perioada de tinerețe a muzicii noastre culte.

In acest sens, cvartetul lui Rogalski a reprezentat o contribuție importantă în creația noastră muzicală de cameră prin faptul că a adus o împrospătare, un climat de contemporaneitate, marcînd un pas înainte față de cvartetele lui C. Dimitrescu ș. a.

Se poate spune că este însă o lucrare în care sînt folosite mai mult procedeele de construcție, armonizare, instrumentație, ale impresionismului francez și mai puțin inventivitatea melodică și meșteșugul în tratarea tematică ale lui Ravel, de pildă, acesta fiind modelul pe care se pare că și l-a propus.

Lucrarea se compune din trei părți construite după principiul ciclic. Dacă în lucrările sale următoare compozitorul a acordat o atenție deosebită tratării elementelor melodico-ritmice de natură populară, cvartetul ne apare izolat, ca o lucrare mai puțin personală.

Prin faptul că a fost compus într-un moment cînd muzica romînească de cameră era extrem de săracă, el se înscrie totuși în cultura romînească ca o lucrare meritorie.

In continuarea programului a fost prezentată în primă audiție publică o lucrare relativ recentă a compozitorului Alfred Mendelsohn, Preludiu și Allegro pentru cvartet de coarde și harpă. Scrisă pentru Festivalul de la Varșovia din 1955, piesa a fost premiată la concursul național și a primit o mențiune la concursul internațional pentru muzică de cameră, organizat cu această ocazie.

Compozitorul își pune aici probleme noi de ritmică și tratare modală a cîntecului popular. Este o lucrare semnificativă pentru evoluția stilului său de creație.

Menționăm frumoasa prezentare artistică a harpistei Pitca Ileana care face dovada unui real talent, continuînd tradiția ilustrată la noi prin nume ca Pessione, Pasquali.

De asemenea, trebuie menționat efortul „Cvartetului Uniunii Compozitorilor" (care a apărut într-o formă schimbată: Lucian Savin, Mendi Rodan, George Popovici, Alfons Capitanovici) de a prezenta în condiții cît mai bune cele două lucrări cu care au participat în program. Mărturisim însă că nu am întîlnit de data aceasta omogenitatea şi precizia pe care le-a dovedit altă dată în redarea cvartetului nr. 2 de Silvestri.

În partea a doua a concertului, cvartetul Radio, compus din Mircea Negrescu, Isidor Wechsler, Marcel Gros, Ion Fotino, ne-a oferit din nou audiţia cvartetului nr. 2 de Enescu. Este o lucrare de deplină maturitate, scrisă cu trei ani înaintea morţii, putînd fi socotit, împreună cu simfonia de cameră pe care o precede, ca un adevărat testament artistic al compozitorului.

Scrisă cu o măiestrie care trebuie să servească de model compozitorilor noştri, ea este un exemplu strălucit de îmbinare a ştiinţei şi artei muzicale. Tot astfel cum la violonistul Enescu tehnica nu era privită decît ca un mijloc de a da curs liber expresiei muzicale, la compozitor, meşteşugul, ştiinţa contrapunctică şi instrumentală sînt în totul subordonate gîndirii şi sensibilităţii artistice ale muzicianului. Procedeele rafinate de polifonie prin care artistul îşi clădeşte opera sa de artă dispar în faţa copleşitorului val de muzică ce se revarsă de la prima pînă la ultima notă a lucrării. Un studiu amănunţit al ei se impune pentru o mai profundă cunoaştere şi înţelegere a acestei muzici atît de apropiate de noi şi totuşi atît de deosebite.

Cvartetul Radio ne-a oferit momente de minunată emoţie tălmăcind această capodoperă a muzicii romîneşti.

Unitatea, maleabilitatea de care a dat dovadă, la care s-a adăugat participarea generoasă a fiecărui membru al ansamblului, ne îndreptăţesc convingerea că, la ora actuală, cvartetul Radio este cea mai valoroasă formaţie de acest gen din ţara noastră şi, în acelaşi timp, o *formaţie de anvergură internaţională.*

REMUS GEORGESCU

Manifestări ale unor tineri dirijori

In stagiunea actuală, unele din tinerele talente ale baghetei s-au manifestat cu succes atît în fruntea Orchestrei Simfonice a Radiodifuziunii cît şi a Filarmonicii de Stat George Enescu. Am urmărit, între alţii, pe Sergiu Comissiona, Iosif Conta şi Mendi Rodan, dirijori inimoşi, avîntaţi, care lucrează şi se afirmă. Îndeosebi Sergiu Comissiona care a desfăşurat o intensă şi rodnică activitate dirijorală şi-a cîştigat preţuirea celor ce l-au urmărit nu numai în ţară dar şi peste hotare (se ştie că la Festivalul Internaţional din 1956 de la Besançon s-a situat pe locul al doilea).

Pe marginea activităţii acestor tineri dirijori ne vom îngădui cîteva însemnări. Subliniem din capul locului faptul că majoritatea lucrărilor prezentate nu sînt conduse după partitură, de unde o mişcare mult mai liberă a şefilor de orchestră la pupitru şi putinţa de a stăpîni, gestic şi vizual, toată orchestra, în orice moment. Acest lucru nu este lipsit însă de primejdia care pîndeşte pe toţi dirijorii, chiar dintre cei mai mari, în asemenea împrejurări şi care constă în eclipsele, oricît de pasagere ar fi ele, ale memoriei, mult temutele „lapsus"-uri. În asemenea împrejurări orchestranţii îşi văd, este adevărat, mai departe de treaba lor. Dar dacă un şef de pupitru din orchestră care are la un moment dat un rol solistic, sau care trebuie să intervină după o pauză mare, nu se vede solicitat prin gest, de către dirijor, el nu mai are siguranţa necesară, căci se poate foarte bine ca el însuşi să se fi înşelat la numărătoarea măsurilor. Am stat de vorbă cu nenumăraţi membri ai orchestrelor noastre. Un încercat şef de pupitru îmi spunea o dată: „Cînd maestrul Rogalski, care dirijează totdeauna după partitură indică, cu un gest primitor, intrarea, am impresia că mă instalează într-un fotoliu, dîndu-mi o siguranţă deplină".

Adevărul este că acele izbucniri intempestive care apar uneori la diferite instrumente de-a lungul unei lucrări şi care compromit simţitor calitatea execuţiei se explică în bună parte, astfel; de ele nu au fost scutiţi niciodată, chiar unii dintre cei mai buni dirijori fără partitură. Părerea noastră este că şeful de orchestră e dator să cunoască pe de rost partitura, dar să conducă totuşi după ea. În această privinţă cel mai bun exemplu ni-l oferă maestrul Alfred Alessandrescu. Nu ne referim doar la simfonii, dar chiar şi la unele opere pe care le-a dirijat poate de peste 100 de ori dar la care se prezintă totdeauna, foarte conştiincios, cu partitura în faţă.

Un alt punct de discuţie pe care ni-l sugerează munca acestor tineri şefi de orchestră este acela al gesticei dirijorale. Unul dintre cei mai însufleţiţi este Sergiu Comissiona. Dinamic, plin de temperament, el are gesturi energice, uneori chiar viforoase şi îndeobşte comunicative. Tînărul Sergiu Comissiona este dotat cu mult elan, are o flacără a sa personală. Trebuie să spunem însă că am văzut de-a lungul ultimelor decenii dirijori celebri ca Felix Weingartner, Bruno Walter şi chiar Herbert von Karajan care nu se agitau de loc la pupitru. Weingartner de pildă nu se abătea niciodată de la ţinuta sa imperturbabilă, de la gestul său sobru şi compasat, dirijînd uneori, numai din ochi; la fel şi Bruno Walter, a cărui atitudine olimpiană constituie cel mai luminos exemplu; cît priveşte pe Karajan, toţi cei ce l-au văzut, cel puţin la concertele dirijate la Bucureşti, îşi amintesc că părea, uneori, înşurubat de-a binelea în podele, chiar dacă privirea ori mîinile sale comunicau cele mai variate, mai expresive nuanţe. Desigur, fiecare dirijor se manifestă după temperamentul său şi nici lui Sergiu Comissiona nu-i vom cere altceva decît să exprime ceea ce simte şi trăieşte personal. Ceea ce cerem însă, atît lui cît şi altor dirijori tineri, este tocmai această personalitate, adică renunţarea la orice elemente mimice împrumutate de la alţi dirijori mai vîrstnici. Sergiu Comissiona de pildă apare încă grevat de acele... împungeri de suliţă sau aruncarea simultană a mîinilor înapoi, proprii maestrului Constantin Silvestri în anumite momente de expansiune, de culminaţie sonoră şi îndeosebi în finalul lucrărilor. Dar să trecem de la aceste aspecte exterioare ale dirijatului la unele din elementele sale de fond, la alegerea lucrărilor, precum şi a chipului în care ele sînt văzute şi prezentate de către dirijori. O notă deosebit de pozitivă care intră în activitatea acestor tineri dirijori, este ardoarea sinceră cu care ei promovează creaţia romînească. La ultimele concerte am ascultat „Muzica pentru Radio" de Filip Lazăr, interpretată de Iosif Conta. Sergiu Comissiona a condus Suita a III-a pentru orchestră simfonică de Mihail Andricu iar Mendi Rodan a prezentat în primă audiţie „Dans tătar" de Theodor Grigoriu. Deschizînd o scurtă paranteză, vom spune că Felix Weingartner a afirmat cîndva — fără îndoială dintr-o modestie excesivă — că „un interpret nu e în măsură să ridice valoarea unei opere, cel mult să o coboare". Noi nu credem că este tocmai aşa. Dacă totuşi un mare şef de orchestră a putut afirma acest lucru, avem dreptul să susţinem că o colaborare între interpret şi creator poate da rezultatele cele mai fericite cînd este vorba de prezentarea unei lucrări. Fără îndoială acest lucru nu este totdeauna cu putinţă. Am recomanda însă stăruitor, îndeosebi tinerilor dirijori, consultarea cît mai frecventă a autorilor lucrărilor romîneşti cu privire la concepţia ce a stat la baza acestora şi spiritul în care compozitorul respectiv le vede interpretate. Mendi Rodan, care s-a consultat cu compozitorul Grigoriu asupra „Dansului tătar", a avut o realizare frumoasă. Părerea noastră este însă că „Dansul tătar" ar fi cîştigat şi mai mult dacă dirijorul l-ar *fi prezentat mai colorat, dacă l-ar fi ridicat prin cîteva* puncte de lumină distribuite bine, întocmai ca într-un tablou al celebrului Ver Meer. Cînd compozitorii sînt dispăruţi îi revine dirijorului sarcina de a se pune la punct cu toată literatura referitoare la o anumită operă. El e dator să cunoască în adîncime ce a urmărit autorul, cît şi ce au văzut criticii şi comentatorii avizaţi, într-o anumită lucrare. El trebuie să studieze în prealabil cît mai temeinic problemele ridicate de semnificaţia operei, de stilul în care ea se cere interpretată şi să cunoască de asemenea realizările, pe această linie, ale marilor dirijori. Din tot ce a cucerit, printr-un studiu cît mai aprofundat, tînărul interpret trebuie să-şi făurească o medie care să reprezinte propria sa convingere, opinia sa personală. Trebuie să se ferească de a copia pe alții ori de a tălmăci — ceea ce e cel puțin tot atît de rău — o mișcare a unei simfonii după Toscanini de pildă, alta după Bruno Walter ori după Mengelberg și așa mai departe.

Interpretînd o lucrare, dirijorii trebuie să aibă permanent în vedere realizarea liniei mari și să nu piardă nicicînd perspectiva arhitecturii de ansamblu în favoarea cizelării excesive a detaliilor. Nu trebuie alergat după anumite efecte, după unele contraste puternice de intensitate sonoră și care nu sînt totdeauna justificate de conținutul lucrării. Așa, bunăoară, Sergiu Comissiona a redat „Alborada del gracioso“ de Ravel cu unele fortissime, poate impozante, la timpani, dar care nu aveau de-a face cu intenția compozitorului, aceea de a reda cîntecul matinal de dragoste pe care arlechinul, bufonul, îl face acompaniindu-se la chitară. Tot astfel Iosif Conta, conducînd cu mult brio „Eroica“ de Beethoven, a purtat lucrarea la un nivel sonor de mare și uniformă intensitate care a exclus nuanțele, cu excepția „Marșului funebru“ unde am fi dorit, însă, să putem desluși o concepție interpretativă mai de adîncime.

Problema alegerii lucrărilor din marele repertoriu de concert nu este lipsită de importanță. Tinerii dirijori se simt deseori obligați să atace de preferință pe cele mai grele, fără însă a cumpăni cu seriozitate, fără a calcula cu răceală, propriile lor forțe.

O simfonie ca „Fantastica“ de Berlioz, „Simfonia Alpilor“ de Strauss, o simfonie de Brahms, pentru a nu mai vorbi de Simfonia IX-a și chiar de „Eroica“ sau „A cincea“ de Beethoven, reprezintă pietre fundamentale de încercare a dirijorilor, a talentului lor. Noi sîntem de acord ca tineretul să le atace, cu corectivul însă al unui mult mai sever auto-control în ceea ce privește potențele personale de realizare. Ne amintim că la peste 50 de ani, un muzician de valoarea lui Teodor Rogalski nu numai că nu se încumeta să conducă „Simfonia IX-a“ de Beethoven dar că în penultimul an al vieții sale ne-a solicitat partitura de la „Fantastica“ spre a o studia cît mai serios în scopul de a o prezenta așa cum înțelegea că un dirijor are sarcina, de onoare, de a o oferi publicului. Inalta sa etică profesională poate constitui pentru noi toți un valoros exemplu. Vom mai aminti de asemenea că dirijorul de reputație mondială Carlo Zecchi a răspuns — nu fără ironie — unui muzician de al nostru care îl chestiona dacă îl dirijează pe Brahms: „Sînt prea tînăr pentru aceasta“...

Pe marginea manifestărilor noastre muzicale (nu numai acelea ale tinerilor dirijori) sîntem nevoiți să mai facem observația, în treacăt, că o seamă de lucrări, de altfel valoroase, revin prea des în repertoriu (Simfonia a V-a de Dvorak sau „Bolero“ de Ravel dirijată de Mendi Rodan), cîtă vreme altele sînt date cu totul uitării (lucrări simfonice de Mozart, Schubert, Schumann etc. etc.).

Se cuvine să relevăm, tot cu acest prilej, solicitudinea manifestată de orchestrele citate față de tinerii dirijori. Cu atît mai mult ne-a părut de neînțeles faptul că într-o lucrare ca „Bolero“ de Ravel, condusă de Mendi Rodan la orchestra Radio, clarineții au debutat dezacordați, urmați cu consecvență de primul fagotist care nici nu și-a dozat suflul necesar ca să acopere pînă la final pasajul ce-i revenea spre executare, apoi de flauți (acolo unde cîntă laolaltă cu cornul cunoscutul pasaj politonal) și care s-au simțit obligați (în speță piccolo) să cînte fals; însuși trombonul a intervenit surprinzător de nepus la punct înaintea cunoscutului pasaj modulant cînd are loc prima sa intrare. Am dat aceste exemple în nădejdea că lucrurile nu se vor mai repeta, ele nefiind de natură a da aripi tinerilor dirijori.

Incheind aceste însemnări pe marginea celor cîteva concerte ale tinerilor dirijori, vom mai susține necesitatea ca cei mai capabili să fie trimiși la marile festivaluri de muzică simfonică internațională care au loc anual la Salzburg, Edimburg ș. a. unde sîntem siguri că vor avea multe de învățat.

J.—V. PANDELESCU

O reîntîlnire binevenită

Concertul cvartetului „Borodin“, așteptat cu nerăbdare după succesul repurtat la noi anul trecut, a prilejuit o reînnoită desfătare iubitorilor muzicii de cameră reuniți, în seara de 20 ianuarie, în sala Dalles. Calitățile merituosului ansamblu și-au aflat de altfel — credem — un rezonator ideal în construcția fericită a acestei săli.

Intr-adevăr, tinerii muzicieni sovietici Rostislav Dubinski (vioara I), Iaroslav Alexandrov (vioara II), Dmitri Șebalin (violă) și Valentin Berlinski (violoncel), cultivă cu precădere tonul catifelat, discret, fără a fi lipsit de vigoare. Cele patru instrumente participă cu reliefată individualitate — la un discurs muzical desfășurat în sonorități rotunde și diafane totodată, egal hrănite în grav sau acut. Impresia ce se degajă este cu atît mai armonioasă cu cît discursul nu se consumă în hedonisme sonore, ci — deservit de inteligența și sensibilitatea muzicală remarcabilă a protagoniștilor — dă loc unor interpretări de nivel artistic ridicat.

O minunată împletire organică a vocilor, o bogată varietate a mijloacelor tehnice — de care instrumentiștii știu să dispună — toate supuse cu hotărîre tălmăcirii veridice, vii, a muzicii, iată ceea ce impresionîndu-ne de-a lungul întregului concert, a izbutit să singularizeze amintirea acestei seri.

Interpretarea Cvartetului în mi minor de Smetana (despre care însuși autorul, într-o scrisoare din 1878, mărturisea a fi o evocare din viața sa) a reînviat mișcătorul cortegiu de imagini al acestei lucrări compuse în plină dramă — poate cea mai mare — hărăzită muzicianului: surzenia. Izolat de tumultul lumii, compozitorul privește din pragul amurgului vieții, înapoi la drumul agale pornit din zarea copilăriei. Intonații impregnate de nostalgie străbat întreg edificiul sonor. In prima parte (Allegro vivo appassionato) poezia fugară a temei secundare — opusă în nuanțe de penumbră temei principale, zbuciumată și obsedantă — a izbutit să cristalizeze în cugetul nostru esența acestei neliniști, ostoită — după culmea dezvoltării — doar în murmurul dureros al codei. După mișcarea a doua („Allegro moderato a la Polka“) animată de duhul dansului, tălmăcirea emoționantă a principalei teme Largo sostenuto (partea a III-a) a constituit clipe dintre cele mai rare. Finalul (Vivace) a fost executat cu adevărata virtuozitate, cea lipsită de ostentație. Ne-a fost dat, pînă acum, să concepem reluarea temelor primei părți — în codă — mai expresiv dureroasă, mai profund zguduitoare: moment suprem al nefericirii. De data aceasta ea ni s-a părut mai degrabă o reliefare a construcției ciclice a lucrării. Varietatea limbajului expresiv folosit de interpreți ne-a solicitat cu atît mai mult prețuirea, în ultima jumătate a concertului, cu cît Cvartetul III de Șostacovici și cel, unic, în fa, de Ravel se deosebesc — între ele și, împreună, opuse celui de Smetana — prin caractere distincte. In cvartetul compozitorului sovietic imaginile primei dintre cele 5 mișcări, sînt pline de prospețime. Temele fluide, cantabile, nu se înfruntă. Arhitectura este aerată (formă sonată), frizează sobrietatea clasicilor. Stratificările contrapunctice din dezvoltare sînt, însă, presimțiri ale încleștării viitoare. Căci expresia se înăsprește, începînd cu partea a II-a (Moderato con moto).

Saltando-ul impresionant al arcușelor — din secțiunea mediană — a evocat aci, parcă, tăceri misterioase planînd sub boltă. Conflictul izbucnește în partea a III-a (Allegro non troppo). Acordurile sînt sacadate, ca un berbece lovind în porți. Melodia febrilă se zbate între tînguiri acute și calamități grave. Această mișcare și passacaglia părții a IV-a (adagio) sînt cei doi poli ai confruntării dramatice. Cvartetul sfîrșește într-un sugestiv și larg diminuendo al părții a V-a, în cursul căreia s-a mai făcut auzită tema passacagliei. Față de tragismul acestei lucrări, Cvartetul de Ravel cerea muzicienilor o suplețe, în interpretare, deosebit de ageră și promptă. E tocmai de ceea ce au făcut ei dovadă, cîntînd cu mult lirism și delicatețe allegro-ul moderato al primei părți. In mișcarea a doua (Assez vif) am remarcat transparența sonoră a țesăturii armonice și contrapunctice, mai ales la reluarea primei secţiuni, cu instabilitatea ritmică ce o caracterizează. A treia parte (Très lent) — întreruptă pe alocuri de tema principală a primei mişcări, revenind ca o adiere parfumată — a fost pregnant şi duios redată. Tehnica degajată, omogenitatea şi muzicalitatea valoroşilor instrumentişti au strălucit cu deosebire în final (Vif et agité).

Publicul nostru este exigent. Cu atît mai grăitor apare faptul că un concert consistent, alcătuit din 3 lucrări de maturitate creatoare — departe de a-i fi astîmpărat setea de frumos — l-a determinat să insiste pentru suplimentarea programului .Cu generozitate îmbietoare, copleşit de aplauze şi aclamaţii, cvartetul „Borodin" a mai oferit interpretarea mişcărilor a III-a şi a IV-a din cvartetul IV de Şostakovici şi — intercalată — „Fata cu păr bălai" de Debussy, într-o foarte bună transcripţie pentru cvartet. La sfîrşit am ascultat, ofrandă prietenoasă, „Dans ţărănesc" de Dimitrescu, în aranjamentul pentru cvartet de coarde de Rostislav Dubinski.

ŞTEFAN MANGOIANU

Concertele violoncelistului Neikrug

Intensificarea schimbului de artişti-interpreţi între ţara noastră şi străinătate prilejuieşte fecunde constatări şi întregiri de perspectivă. Nu puţine sînt concluziile care se pot desprinde din vizitele succesive a trei violoncelişti de renume, oaspeţi ai noştri în lunile din urmă — dacă n-ar fi decît prin comparaţia între cele trei interpretări diferite în care am ascultat aceeaşi Sonată în mi minor de Brahms.

Exceptînd pe violoncelistul francez Bernard Michelin — excelent tehnician, la care însă o rigoare aproape „ascetică" are drept rezultat inexpresivitatea — Enrico Mainardi şi George Neikrug ne-au apărut ca două tipuri de interpreţi funciarmente opuse, cu însuşiri şi înclinări total diferite. Muzicianul de mare clasă care este Mainardi, stilist desăvîrşit, sobru dar plin de substanţă, te face să uiţi atunci cînd îi asculţi interpretările impecabile, constante şi pătrunse de o simţire interiorizată, unele imperfecţiuni tehnice şi o anume uscăciune a sunetului. George Neikrug străluceşte dimpotrivă. în primul rînd, printr-o calitate excepţională a tonului: rotund, cald, catifelat; mişcîndu-se într-un registru larg de sonorităţi, el e datorat unei mîini drepte deosebit de flexibile şi bine puse la punct. Şi mîna sa stîngă este de altminteri remarcabilă prin velocitate, prin precizia intonaţiei (cu mici excepţii) şi printr-un vibrato foarte expresiv, deşi întrucîtva uniform. Astfel, meşteşugul instrumental al violoncelistului american nu este unul pur mecanic, ci îi pune la dispoziţie mari posibilităţi expresive. Problema care se pune însă în cazul său este orientarea acestor posibilităţi, sensul muzical pe care interpretul îi-l conferă.

George Neikrug este indiscutabil mai la largul său în piesele mici şi de o factură unificată mai simplă: printre ele se numără Sonata în la major de Boccherini, dar mai cu seamă „Cîntecul trist" de Arensky, „Pastorala şi Reel" de C. Scott, „Kaddisch" de Ravel şi unele piese date în supliment, dintre care „Preludiul" de G. Cassado mi s-a părut a fi cu deosebire pe măsura temperamentului său. Căldura, varietatea de colorit, eleganţa, uşurinţa, au dat acestor piese un farmec ce a cucerit publicul.

In schimb, într-o lucrare de proporţii mai mari şi de adîncime cum este Sonata de Brahms, s-au resimţit limitele instrumentistului. Intenţiile sale expresive — foarte personale şi bine marcate — ne-au apărut ca fiind adesea alături de stilul şi înţelesul propriu al muzicii respective, ca o culoare ce nu s-ar suprapune exact peste conturul unui desen. In frazare, în nuanţe, în accente, uneori şi în tempo, a fost sensibilă această lipsă de intuire justă a stilului, manifestată între altele şi printr-o absenţă de linişte, de simplitate elocventă („există un singur drum valabil în interpretarea operelor muzicale" spunea Enescu lui Raoul Pugno: „sinceritate, simplitate, naturaleţe").

Această insuficientă adîncire s-a putut discerne parţial şi în Sonata pentru violoncel-solo de Kodály. G. Neikrug a rezolvat în chip abil şi spectaculos marile ei greutăţi tehnice, i-a imprimat multă vivacitate de colorit şi intensitate pasională, dar şi-a luat libertăţi atît de mari în frazare, încît construcţia, logica desfăşurării muzicale, adesea dispăreau. Executarea „Scherzo-ului — Tarantella" de Wieniawski n-a apărut justificată din nici un punct de vedere, dat fiind că nici tehniceşte violoncelistul n-a putut demonstra rostul acestei transcripţii acrobatice a unei piese dificile chiar pentru vioară. Cît despre piesele de Bach — din program, ca şi din „suplimente" — ele cer acea maturitate artistică pe care Casals afirmă că abia după zeci de ani de concentrare zilnică a început s-o obţină.

Aceleaşi caracteristici le-a vădit G. Neikrug şi în concertul de Haydn pe care l-a cîntat cu orchestra Filarmonicii: neadecvat ca stil, el s-a remarcat însă prin siguranţa tehnică, prin căldura şi strălucirea tonului, care au dat un frumos relief părţii solistice.

Cu acelaşi prilej s-a executat „Simfonia a IV-a" de Brahms şi, în primă audiţie publică, „Simfonia da Requiem" de Benjamin Britten. Meritul acestei interesante iniţiative revine dirijorului Constantin Bugeanu, care s-a înfăţişat într-un marcat progres. Constantin Bugeanu s-a făcut încă de mult cunoscut ca un bun muzician, dotat cu sensibilitate, cu înţelegere, cu pricepere şi serioasă cultură. Acum el a dovedit că ştie să găsească şi mijloacele potrivite pentru a transmite vibraţia sa lăuntrică şi pentru a organiza în chip judicios complexul unei execuţii orchestrale. Principala trăsătură a concepţiei sale dirijorale este dramatismul, vigoarea şi consecvenţa în construcţie. „Simfonia da Requiem", compoziţie interesantă şi ingenioasă, nu pare să evite cu totul pericolul unor lungimi, al unui anumit „manierism" caracteristic talentului eclectic al lui Britten; dirijorul i-a dat însă un impuls şi o stringenţă care n-au lăsat nici o clipă impresia de gol sau de slăbire a interesului. Cu contraste puternice şi cu planuri net distincte a fost înfăţişată şi Simfonia a IV-a de Brahms. Chiar o parte care a fost întrucîtva mai puţin realizată — ca „passacaglia" finală — a dovedit o concepţie proprie, personală; adoptînd mari diferenţe de tempo şi de atmosferă de la o variaţie la alta, dirijorul a riscat să dea uneori sentimentul de dezlînare, de insuficientă legătură între momente, căutînd în schimb să insufle fiecăruia un maximum de expresivitate şi de intensitate emoţională.

In ansamblul său, concertul Filarmonicii l-a consacrat pe Constantin Bugeanu ca pe un dirijor caracterizat nu prin uşurinţă şi tendinţe spectaculare, ci printr-o adîncire serioasă a muzicii şi prin axarea pe problemele ei esenţiale.

MIHAI RĂDULESCU

Violoncelistul Bernard Michelin la Bucureşti

Violoncelistul francez Bernard Michelin a concertat la Bucureşti în decembrie trecut. Bernard Michelin este o veche cunoştinţă a publicului amator de muzică, căci a mai venit în mijlocul nostru şi înainte de război.

De data aceasta a dat, acompaniat de pianistul Ion Filionescu, un recital şi a participat de asemenea ca solist la concertul orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat „George Enescu" sub conducerea muzicală a maestrului George Georgescu.

Programul recitalului a cuprins între altele, arhicunoscutele sonate (în sol major) de Boccherini şi (în mi minor) de Brahms, lucrări devenite „cai de bătaie" ai tuturor violonceliştilor. Interpretîndu-le, Michelin a vădit o dată mai mult acea pondere care constituie temelia realizărilor sale. El a prezentat îndeosebi Sonata de Boccherini în stilul cerut, deşi trebuie să arătăm că de-a lungul execuţiei s-au făcut simţite unele deficienţe de ordin ritmic. In ceea ce priveşte Sonata de Brahms — care necesită o adîncă interiorizare, o pătrundere intimă şi o trăire complexă a fondului ei emoţional, ne-am aşteptat, cunoscînd posibilităţile artistului, să ne fie redată în condiţiile cele mai bune. Mărturisim însă că ceea ce ne-a oferit Bernard Michelin nu a atins decît într-o slabă măsură nivelul speranţelor noastre: şi aici, ca şi în concertul de Schumann pe care l-a cîntat cu orchestra Filarmonicii, violoncelistul ne-a apărut cu totul exterior lucrărilor, detaşat, rece, impersonal, — de unde o lipsă de aderenţă, de contact cu publicul.

Am apreciat însă chipul mult mai viu, mai animat în care a prezentat Suita în cinci părţi de dansuri populare de Manuel de Falla, cînd interpretul a apărut pătruns de viaţa, de spiritul muzicii spaniole.

Pianistul Ion Filionescu care adesea a avut, acompaniind, realizări valoroase, de data aceasta s-a prezentat mai slab.

J. V. P.

Ansamblul Igor Moiseev

Ansamblul de Stat de dansuri populare al Uniunii Sovietice, de sub conducerea eminentului coregraf Igor Moiseev, se bucură în ţara noastră de o mare popularitate. Intotdeauna spectacolele acestui strălucit colectiv artistic au fost urmărite cu mult interes şi caldă simpatie.

In iarna aceasta am avut din nou fericita ocazie să revedem spectacolele ansamblului, în cadrul unui turneu întreprins în primele zile ale lunii ianuarie. Din păcate însă, trebuie să spunem că acest turneu a fost mult prea scurt, deoarece faţă de marele număr al iubitorilor artei coregrafice, puţini au fost aceia care au reuşit să asiste în spectacolele de neuitat oferite de ansamblu.

In repertoriul prezentat cu această ocazie am revăzut cu multă plăcere o parte din dansurile de mare succes ale ansamblului prezentate şi în turneele anterioare. De pildă, dansul bielorus „Iurocica", suita din R.S.S. Moldovenească „Hora, Ciocîrlia şi joc", dansul „Vechi cadril orăşenesc" din ciclul „Imagini din trecut", sceneta coregrafică „Fotbal", vechiul dans de luptă adjar „Horumi", jocul nanaiez „Lupta celor doi pitici", dansul „Partizanii" din ciclul, „Tablouri sovietice" şi marea suită ucraineană „Vesnianki".

Deşi au trecut cinci ani de cînd ne-au fost prezentate ultima oară, aceste dansuri îşi păstrează o puternică prospeţime artistică, proprie marilor realizări. Fiecare dans în parte este o operă de artă care emoţionează, care cucereşte pe spectator. Acest lucru se datoreşte atît compoziţiei lor coregrafice propriu-zise, dezvoltate în mod foarte armonios şi logic, cît şi măiestriei interpretative a artiştilor ansamblului, care a atins trepte foarte înalte.

Alături de aceste mari realizări coregrafice, spectatorii noştri au urmărit cu mult interes şi o serie de compoziţii mai noi, cum a fost dansul „Venzilea", dansul rusesc „Paleanka" un dans ciuvaş, un dans din Buhara, dansul başkir „Şapte fete", dansul uzbek „Ghiulsara" şi un dans chinezesc cu panglici.

Ca un omagiu pentru poporul nostru, în cadrul spectacolelor au fost prezentate şi două dansuri romîneşti: „Muşamaua" (coregrafia — Aurelia Săuţeanu, maestră de dansuri la Ansamblul U.T.M.) şi „Brîul", care s-au bucurat de mult succes prin sinceritatea interpretării lor.

Toate aceste dansuri la un loc au dat naştere unui spectacol coregrafic de un înalt nivel artistic, foarte bogat, plin de colorit, cu multă varietate, care a cules de fiecare dată nesfîrşite ropote de aplauze dăruite cu dărnicie de publicul nostru, atît coregrafului, compozitorului şi pictorului decorativ cît şi întregului colectiv de interpreţi — dansatori şi muzicanţi.

Munca acestui colectiv coregrafic, cunoscut şi apreciat în multe ţări, nu poate fi cuprinsă în cîteva rînduri, pentru că ea ridică foarte multe probleme. De pildă, numai despre concepţia creatoare a coregrafului ansamblului, care a adus un mare aport în problema valorificării şi prezentării scenice a dansului popular şi care este deseori discutată şi folosită ca model de mulţi coregrafi, s-ar putea vorbi foarte mult.

La baza acestei concepţii a coregrafului stă mai întîi problema felului în care trebuie privit şi înţeles folclorul. In această direcţie Igor Moiseev precizează că ansamblul lor nu se mulţumeşte doar la a strînge materialul documentar oferit cu multă dărnicie de popor, ci se străduieşte totodată a înţelege ideea şi aspectul emotiv al fiecărui dans popular în parte. A înţelege esenţa dansului popular — consideră Moiseev — este mai important chiar decît munca de cunoaştere, pentru că simpla cunoaştere nu ajută decît la fixarea dansului în forma lui iniţială, pe cîtă vreme puterea de înţelegere dă posibilitatea de a-l dezvolta, de a-l duce pe trepte artistice tot mai înalte.

De asemenea problema colaborării dintre coregraf şi compozitor este foarte interesant abordată în cadrul ansamblului. Compozitorul şi dirijorul ansamblului — Samson Galperin — reuşeşte să facă o perfectă unitate cu creatorul coregraf, printr-o intensă şi permanentă muncă de colaborare la crearea efectivă a dansului. După alegerea melodiilor necesare dansului — alegere făcută mînă în mînă cu coregraful — stabileşte „ciorna" lucrării muzicale, cu ajutorul căreia coregraful începe montarea dansului, iar definitivarea lucrării muzicale n-o face decît pe măsură ce dansul îşi găseşte forma coregrafică cea mai potrivită.

In afară de aceasta, intervine apoi munca lui în calitate de dirijor al spectacolului coregrafic, care în bună măsură este uşurată de cunoaşterea în amănunt a dansului şi a puterii de interpretare a fiecărui artist dansator.

O altă mare calitate a ansamblului o constituie fără îndoială, excepţionala interpretare a dansurilor, asigurată de un colectiv de dansatori foarte talentaţi şi cu o pregătire tehnică deosebită ca Tamara Zeifert, Lidia Scriabina, Tamara Golovanov, Lev Golovanov, Vasile Savin, Serghei Ţvetcov etc.

Această problemă atît de dificilă a pregătirii cadrelor de dansatori ca

şi aceea a metodelor de muncă folosite în repetiţii — în care aproape că nu există noţiune de „a marca", — constituie preocupări şi totodată realizări de seamă ale ansamblului.

Bogata experienţă creatoare a ansamblului — deosebit de preţioasă şi folositoare multor ansambluri de acest gen din întreaga lume — a fost acumulată printr-o intensă şi îndelungată activitate. Douăzeci de ani au trecut de fapt de cînd acest colectiv şi-a început munca. Această frumoasă vîrstă ansamblul a împlinit-o la 10 februarie a. c.

Cu ocazia fericitului eveniment, urăm din toată inima întregului ansamblu şi conducătorului său — Igor Moiseev — ani mulţi fericiţi şi noi şi noi succese în munca lor creatoare.

GHEORGHE BACIU
maestru de balet
Laureat al Premiului de Stat

Corul Radio la Ateneul R. P. R.

Datorită remarcabilelor sale calităţi şi rolului său proeminent în viaţa muzicală, Corul Radio, atît de cunoscut sutelor de mii de ascultători, ocupă un loc de frunte printre formaţiile vocale din ţara noastră.

Am urmărit mai bine de 15 ani, zi cu zi, manifestările acestei formaţii, ascultînd la radio, în prime audiţii, sute de creaţii ale compozitorilor noştri şi ale celor de peste hotare şi ne-am bucurat că, în drumul ascendent parcurs, ansamblul a ajuns la 130 voci bine selecţionate, că repertoriul său a atins o cifră considerabilă iar măiestria sa interpretativă s-a ridicat continuu.

Concertul dat în sala Ateneului la 17 ianuarie 1957 ne-a dovedit — în primul rînd — posibilităţile multilaterale ale acestui ansamblu coral: omogenitate pe grupe şi pe întreaga formaţie, supleţe în realizarea nuanţelor, bogată paletă a coloritului vocal, respiraţie largă, bine dozată şi egalizată, dicţiune clară şi frază inteligentă, calităţi ce denotă un nivel profesional ridicat dar şi o conducere pricepută şi o îndelungă experienţă în comun.

Deşi este în general bine echilibrat pe partide (cu un oarecare avantaj la soprane, care au şi voci de o aleasă frumuseţe) corul ar trebui, totuşi, completat cu cîteva contraalte, cîţiva başi gravi şi tenori lejeri.

Ansamblul coral realizează un minunat pianissimo (bărbaţii folosind în registrul înalt un „falset întărit") şi un fortissimo plin de strălucire. Nu putem spune acelaşi lucru despre mezza-voce la bărbaţi — în special la tenori — care este adesea de o sonoritate incoloră ce nu permite trecerea evolutivă către forte sau piano. Este deci necesar ca bărbaţii să deprindă, pentru această nuanţă intermediară, o impostaţie cu o rezonanţă mai nobilă. Considerăm un merit pentru alte că se pot acomoda în unison cu sopranele. Ele însă trebuie să-şi păstreze timbrul şi culoarea vocii lor cînd nu cîntă în unison, chiar în registrul înalt (şi cu atît mai mult în grav).

Am asistat la două repetiţii ale acestui concert şi am remarcat cu satisfacţie strădania, mai mult decît lăudabilă, a dirijorului Gheorghe Danga de a aprofunda ideea centrală, linia generală şi stilul specific fiecărei lucrări. Apoi am văzut cum studiază şi împarte fiecare piesă în „momente" caracteristice, notînd amănunţit în partitură cuprinsul fiecărui „moment" şi motivarea practică a nuanţelor ritmului, respiraţiilor, frazei, coloritului etc...

Astfel, printr-o muncă competentă, prin valorificarea şi subordonarea aleselor însuşiri ale corului, redării cît mai expresive a conţinutului lucrărilor a putut realiza Gheorghe Danga un concert de o netăgăduită valoare artistică şi în care am ascultat un program de optsprezece lucrări (dintre care multe în primă audiţie publică).

Dirijînd cu gesturi simple şi lipsite de emfază, dar familiare coriştilor, Gh. Danga a ridicat arta interpretativă a Corului Radio la o treaptă superioară. Ne depărtăm din ce în ce mai mult de anii cînd acest cor executa atît de des valuri şi contraste de nuanţe ca şi tempo-uri de „virtuozitate", de dragul unor „efecte" lipsite de expresie şi emotivitate.

Din programul executat subliniem, în primul rînd, o valoroasă creaţie a lui Sigismund Toduţa, „Doină şi joc", prelucrare pe melodii culese în comuna Măguri-Cluj, în care am apreciat o armonie, pe alocuri destul de îndrăzneaţă, ca şi meşteşugul contrapunctului, ce se face simţit în partea II-a (Poco allegro).

De aceeaşi valoare socotim şi „Suita a II-a corală din Ţara Oaşului" de Dariu Pop. Compozitorul utilizează şi dă o înaltă preţuire folclorului local. Ambele piese au fost executate cu însufleţire de cor şi cu stil adecvat, în partea de solo, de mezzo-soprana Virginia Bolea.

Pentru melodiile lor frumoase şi accesibile şi pentru armonia lor simplă au plăcut: „Ieşi mîndruţo la portiţă" (cîntec popular), prelucrare de Ion Vasilescu, „Cîntec de leagăn" de I. Morozov şi „Fata de tătar" de E. Lerescu — în care vocile femeieşti au cîntat cu multă gingăşie — ca şi vechea şi minunata melodie „Rodica", armonizată pentru cor de Ion. D. Chirescu. Respectînd intonaţia tradiţional-populară, dirijorul a dat o interpretare justă acestei prelucrări.

Corul bărbătesc a executat cu mlădiere în voce şi dicţiune „Rea de plată", o compoziţie de tinereţe a lui Gh. Danga, apreciată de public, „Cînt nautic" de I. Ekert şi „Corul vînătorilor" din opera „Freischütz" de Weber, care s-a bucurat de o execuţie ireproşabilă — îndeosebi ca ritm şi nuanţă.

Succes deosebit a avut şi „Humoreska" de Dvorak, (melodie pentru vioară şi pian), aranjată pentru cor de Gh. Danga, în care vocile imită sonoritatea coardelor, chiar în „pizzicato".

Ne permitem însă a sugera ca tema principală, cîntată de soprane, să fie executată mai rar; a doua temă (notată „melodia"), expusă de tenori în terţe, să fie cîntată cu mai multă căldură iar a treia (în fa diez major şi re diez minor), începută de tenori reluată de soprane, continuată de alte şi terminată de başi, deşi trece din voce în voce, trebuie să aibă o perfectă continuitate a liniei melodice.

Programul a mai cuprins: „Scedrik", cîntec glumeţ ucrainean de N. Leontovici, în care am apreciat buna realizare a unui ostinato continuu, pe un motiv format din patru note, apoi „Seara" de Z. Kodaly, piesă de înaltă măiestrie armonică şi polifonică (solistă Geta Marinide) în care ansamblul, divizat pînă la opt şi zece voci, a emoţionat prin sonoritatea sa generoasă, excepţionalul „Prometeu" de S. Taneev, unde, datorită bunei execuţii, am apreciat nu numai legătura structurală dintre textul literar şi muzică, forma ireproşabilă a lucrării dar şi o bună tehnică a utilizării, de către dirijor, a planurilor sonore, într-o interesantă „fugă". Am mai ascultat „Ancearul", o mică dar mişcătoare baladă de A. Arensky, „Bujorelul", un cîntec de Fr. Hermes, „Idila bihoreană" de Sabin Drăgoi şi trei fragmente din „Marea Messă" de Mozart.

S-ar fi cuvenit evitate unele întreruperi în linia melodiei, necerute de textul muzical sau literar, nici de necesitatea frazei sau a respiraţiei (ca de ex. în „Fata de tătar", „căci Ilmie... iubeşte"; sau în „Idila bihoreană": „să se sature de... lume").

Alexandru Şumski a acompaniat la pian cu modestie şi discreţie iar la orgă, din ce în ce mai apreciat de publicul bucureştean, a interpretat Helmuth Plattner.

AL. COLFESCU

Ansamblul U.T.M. la împlinirea a zece ani de activitate

Din brigada de tineri amatori care păşind în anul 1946 să cucerească laurii artei pe mici scene improvizate, simbolic împodobite de semeţia cîtorva drapele de culoarea purpurei, iată-ne, mai tîrziu cu 10 ani, în faţa unui colectiv artistic ajuns la maturitate, deşi principala mîndrie a membrilor săi rezidă în tinereţea lor. Pe parcursul acestei decade, Ansamblul artistic al

Uniunii Tineretului Muncitor a crescut şi s-a dezvoltat cu adevărat surprinzător. In ciuda lipsei de experienţă, în ciuda faptului că activitatea artistică nu se ducea cu intensitatea unei profesiuni, ci în orele de seară, după ce tinerii muncitori, studenţi, funcţionari sau elevi sfîrşiseră ocupaţiile lor zilnice, ansamblul a izbutit să depăşească destul de curînd faza amatoare, prezentîndu-se la un nivel corespunzător formaţiilor de specialitate. Mărturie a acestei reuşite sînt nu numai repetatele premii obţinute în cadrul unor serioase întreceri internaţionale; nu numai succesele repurtate pe estradele de peste hotare ci şi elogiile unor critici pretenţioşi, ale căror aprecieri le-am găsit înserate în remarcabilul caiet festiv publicat cu prilejul sărbătoririi acestei decade.

De pildă Jean Roire, secretarul general al Federaţiei muzicale populare franceze scria cu prilejul vizitei sale în Bucureşti (1953): „Ca membru al Juriului Internaţional de coruri am cinstea şi bucuria să ascult ansamblurile vocale ale diferitelor ţări. In momentul în care scriu aceste note am ascultat tocmai admirabilul Ansamblu al Tineretului Muncitor din Romînia. In afară de ceea ce poate fi spus cu privire la excepţionala calitate tehnică şi vocală a acestui ansamblu, ce ai putea adăuga dacă nu aceea că el cîntă la unison cu marele popor romîn, că e ca şi el generos şi vesel şi traduce cu o mare nobleţe şi artă speranţa, voinţa de fericire, mersul înainte, dorinţa fierbinte de Pace a poporului romîn, pe care noi francezii îl iubim ca pe un frate". Iar criticul muzical Memdouh Ali Zoltan din Cairo notează că „...a fost minunat acest spectacol oferit de delegaţia romînească, plină de căldură şi armonie, de asemenea jocurile romîneşti. Spectacolul tineretului romîn mi-a prilejuit o adevărată destindere sufletească". Şi, în adevăr, trăsăturile cele mai însemnate ale artei interpretative a ansamblului, spontaneitatea, prospeţimea şi sinceritatea sînt capabile să producă acea bună dispoziţie despre care vorbea criticul egiptean!

Ansamblul este alcătuit în momentul de faţă din 4 colective distincte: corul, colectivul de dansuri, orchestra de muzică populară şi orchestra de acompaniament, la care se adaugă un grup de solişti. Printre aceştia cităm pe Blanche Adelstein (tînăra cîntăreaţă care a obţinut pe lîngă premiul din cadrul concursului internaţional al Festivalului de la Varşovia şi o distincţie de frunte la concursul de la Geneva 1955), pe Valentin Loghin, Damian Luca, Nicolae Crăciunescu, Ion Păturică, Elena Simionescu, Dumitru Constantin.

Am asistat cu prilejul sărbătoririi a 10 ani de la înfiinţarea Ansamblului la un spectacol festiv, care s-a desfăşurat sub semnul distincţiilor pe care Comitetul Central U.T.M. şi Preşedinţia Consiliului de Miniştri le-a conferit cu acest prilej. Desigur că momentul cel mai impresionant a fost decernarea titlului de artist emerit lui Marin Constantin, dirijorul principal al corului, care a primit astfel misiunea grea dar frumoasă de a se situa printre primii interpreţi ai ţării.

Deşi programul nu a avut durata unui spectacol normal şi deci nici varietatea mai concludentă în acest caz, totuşi elementele esenţiale care caracterizează specificul ansamblului s-au desprins ca limpezime.

Corul posedă o tehnică vocală avansată şi chiar dacă unele partide nu au încă suficientă omogenitate solistică, ansamblul este închegat, sună unitar.

Demne de remarcat sînt precizia intonaţiei şi dicţiunea, pietre de temelie ale unei bune interpretări corale. Repertoriul corului se axează în cea mai mare parte, cum este şi firesc, pe cîntece de tineret şi cîntece populare sau în stil popular scrise de compozitorii noştri. Dacă executînd aceste piese corul îndeplineşte misiunea sa artistic-agitatorică, nu de mai puţină însemnătate sînt lucrările clasice capabile să dezvolte cultura muzicală a tinerilor interpreţi şi a spectatorilor. De aceea, alături de „Suita din cîntecele tineretului lumii" de Viorel Doboş, interpretată în mai multe limbi cu aceeaşi uşurinţă şi convingere şi pitoreasca „Suită de cîntece bănăţene" de Nicolae Ursu, am ascultat cu plăcere fermecătorul madrigal al lui Orlando di Lassus „Matona mia cara" şi „Cîntecul strîngerii recoltei" din „Cavaleria rusticană" de Mascagni. Credem că datorită posibilităţilor corului, există toate premisele ca repertoriul să fie lărgit şi în domeniul muzicii clasice cu piese de valoare cît mai autentică. In calitatea sa de dirijor principal al corului, tînărul artist emerit Marin Constantin a dovedit calităţi dintre cele mai preţioase: gestică clară şi promptă, autoritate, stăpînire deplină a partiturii. Tinerii săi corişti sînt însă atît de receptivi încît exigenţa sa crescîndă, mai ales sub raportul interiorizării expresivităţii, ar duce la rezultate şi mai bune decît pînă acum.

La conducerea încercată a lui Ionel Budişteanu — dirijorul orchestrei de muzică populară — corul a cîştigat noi calităţi: dinamismul şi verva cuceritoare. Ni se pare foarte valabilă această formă de prezentare a folclorului (cor mixt şi orchestră de muzică populară). Cele două cîntece interpretate cu concursul Angelei Moldovan — cîntăreaţă plină de temperament şi sensibilitate muzicală — au încheiat programul în ovaţii pe deplin justificate.

Nu putem sfîrşi fără a menţiona măcar în treacăt contribuţia la spectacol a colectivului de dansuri (admirabil instruit de maestra de balet Aurelia Săuţeanu), din repertoriul căruia remarcăm acel poetic şi totodată atît de plin de viaţă: „Joc de iarnă din Năsăud". Deşi programul limitat nu ne-a oferit decît „mostre", am înţeles de ce acest colectiv este pretutindeni de lăudat. Am urmărit şi virtuozitatea solistului la ţambal Jane Ciuciu Marinescu, ca şi măiestria surprinzătoare a orchestrei populare. Din păcate, piesele interpretate de soliştii ansamblului nu au fost prea concludente pentru calităţile pe care le cunoaştem la unii din ei şi le bănuim la alţii.

In acea după-masă sărbătorească s-au făcut multe urări Ansamblului, astfel încît nu putem dori decît împlinirea lor.

Dar pe drumul nelimitat al victoriilor proiectate se întrevede încă de pe acum un succes pînă la care suişul nu va fi uşor: „Festivalul de la Moscova".

A. B.

Recital de lieduri germane

Soprana Rose Dampf a prezentat la 25 ianuarie a. c. în sala Dalles un program reprezentativ al liedului german, alcătuit cu grijă şi pricepere.

Pe parcursul celor douăzeci de lieduri executate am apreciat nu numai o voce plăcută, cu un timbru clar şi catifelat, egală şi unitară în toată extensiunea ei, dar — mai cu seamă — deosebita muzicalitate şi puterea de expresie a cîntăreţei, ceea ce în lied este cerinţă esenţială.

Datorită unei munci stăruitoare şi unui studiu serios, Rose Dampf a reuşit să imprime, în bună parte, interpretărilor sale, amprenta stilului epocii respective şi a caracteristicilor compozitorilor înfăţişaţi, prilejuind auditorilor urmărirea etapelor mai de seamă din evoluţia liedului german, de la Haendel pînă la Richard Strauss. Ne-am fi bucurat totuşi, şi mai mult, dacă în program s-ar fi aflat şi un compozitor german din zilele noastre.

Artista a cîntat în limba italiană cu voce, aparent liniştită, dar cu tristeţe şi melancolie „Inima mea" de **Haendel** şi „Il voi iubi" de **Mozart**.

Incepînd cu **Schubert**, din care a executat „Zvon de primăvară", „De dragoste", „Rîsul şi plînsul" şi „E a mea!" Rose Dampf a cîntat restul recitalului în limba germană, cu o dicţiune perfect inteligibilă şi cu o frază ireproşabilă. Este de subliniat şuvoiul de voce curgător din „Zvon de primăvară", contrastele realizate în „Rîs şi plîns", şi, cu deosebire, însufleţirea din „E a mea!"

Din creaţia lui **Schumann**, în care interpreta se simte mai în largul său, am ascultat: „Cîntecul miresei", „Trandafiraşul", „Mireasa soldatului" şi „Gîndăcelul".

Cu multă comunicativitate au fost redate liedurile lui **Brahms**, „Iubire veche", „Spune, copile", „Privighetoarea" şi „Fata glumeşte", unde sînt de subliniat larga respiraţie şi intensa pasiune din penultimul lied, ca şi dezinvoltura şi naturaleţea din ultimul.

In liedurile lui **Hugo Wolf** am preţuit varietatea de sentimente şi de colorit din „Noapte şi vis", interpretarea dată liedului „Fata părăsită“ (mai ales la început, unde a impresionat vocea stinsă, sfîşiată de durere), ca şi vioiciunea şi umorul din „Şoricelul“.

Recitalul s-a încheiat cu trei lieduri de **Richard Strauss** : „De ce întîrzii ?“, în care Rose Dampf, trăind neliniştea aşteptării a folosit cu largheţe bogatele sale resurse vocale şi interpretative, „Toate gîndurile mele“, executat cu voce mlădioasă şi drăgălăşenie şi minunata „Serenadă“. Credem că paleta de expresie şi culori a cîntăreţei s-ar îmbogăţi simţitor dacă ar folosi mai multe nuanţe în registrul înalt.

De asemenea, sîntem convinşi că gesturile şi mişcările, oarecum exagerate şi vădit studiate, care însoţesc unele lieduri (şi care denotă o înclinare a artistei pentru scena operei sau operetei), nu adaugă nimic în plus la succesul valoroaselor sale realizări ci, dimpotrivă, contravin unei bune tradiţii care cere — în asemenea manifestări artistice — o ţinută cît mai sobră.

Relevăm aportul lăudabil adus de pianistul Radu Drăgan, care prin muzicalitatea sa şi prin unitatea structurală realizată între pian şi voce a participat, într-o egală măsură, la reuşita acestui recital.

AL. A. C.

ACTIVITATEA MUZICALĂ ÎN ŢARĂ

LA IAŞI

Traviata în interpretarea artiştilor ieşeni

Cu deschiderea Operei de stat din Iaşi, viaţa muzicală a oraşului s-a îmbogăţit substanţial. O efervescenţă neobişnuită a cuprins acest tărîm : mai mulţi artişti şi mai mulţi ascultători, interes şi emulaţie, preocupări şi planuri. Roadele se văd şi se vor vedea.

Opera s-a integrat atît de firesc în viaţa de toate zilele a oraşului, încît este cert că a umplut un gol. Comentariile cuprind cercuri largi, gustul se extinde. Deşi abia la primii paşi, opera îşi are lumea ei de credincioşi.

După succesul clar din Tosca, Traviata confirmă, şi nu era uşor, realizările pozitive ale Operei de stat.

De pe poziţia estetică înaintată, potrivit căreia arta este un mod de a oglindi realitatea, opera ca realizare melo-scenică ridică unele probleme greu de rezolvat. Construită pe o dublă convenţie — a jocului scenic şi a vorbirii cintate — opera cere abilitatea şi talentul de a sări de aici în viaţă. Dacă se adaugă stîngăciile textului — cum este cazul şi la Traviata — dificultăţile se adună.

Conflictul de la baza dramei este destul de puternic.

Nu vom face însă din întreaga dramă un pretext pentru a gusta cîteva arii, pe drept celebre. Creşterea continuă a tensiunii sufleteşti poate antrena auditorul. Tema este nobilă şi simpatia ascultătorilor dinainte cîştigată : să-i deschidem doar porţile.

Aceasta este interpretarea lui Toscanini : el smulge fiecărui moment întreaga lui semnificaţie dramatică şi-l aruncă în sală, plin de sevă. Nu există act indiferent : fiecare frază loveşte. Numai aşa poţi ignora fardul şi decorul, aria de bravură şi bagheta dirijorului, şi să simţi direct omul şi pulsaţiile lui.

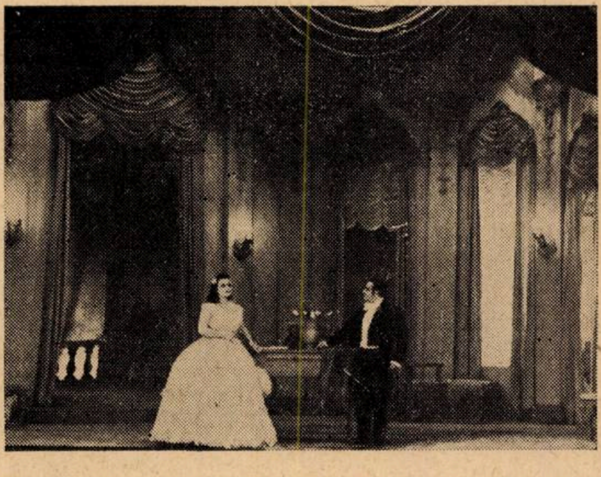
Marele merit al înfăptuirii de la Iaşi este de a se mişca pe această linie. Iar din cei care au colaborat la aceasta, marele merit revine sopranei Ella Urmă, care a interpretat rolul Violettei cu o forţă dramatică remarcabilă. Ea a înţeles tragedia umană şi socială a Violettei şi, ceea ce este mai important, a ştiut să o facă trăită cu o cizelare a gesturilor şi o nuanţare a vocii, care denotă măiestrie artistică. Fiecare gest, fiecare notă cade configurat, creînd ambianţa necesară. Înaintăm în dramă urcînd treptele unui crescendo continuu şi perfect.

Cea de-a doua interpretă a Violettei, Victoria Herghelegiu, nu este mai puţin talentată. Ea s-a integrat în dramă la fel de bine : cu un joc mai puţin stăpînit, dar cu spontaneitate şi elan.

Faţă de această performanţă, tenorii — Bucur Negrea şi Panait Orăşanu — contrastează în mod negativ. Primul cîntă, dar nu se aude ; celălalt se aude, dar nu „cîntă“. Afară de aceasta, joc nesemnificativ. Dacă în încheierea dramei te surprinde faptul că Alfredo reapare lîngă iubita abandonată, înseamnă că artistul n-a ştiut să-şi facă de la început simţită pasiunea. De altfel, ambii susceptibili de progres, ceea ce s-a şi constatat în parte.

Rolul lui Georges Germont este susţinut de baritonii Iulian Bădulescu şi Ştefan Vasile ; primul cu o voce mai pură şi frumos rezonantă, celălalt mai patetic. Ambii sprijină efectiv desfăşurarea dramei.

Muzica lui Verdi se recomandă singură, ceea ce nu înseamnă că dirijorul nu are ce face. Grigore Iosub, tînăr şi talentat, a izbutit mai mult decît se cere — dirijînd fără partitură — şi totodată mai puţin — lăsînd să fluctueze unele amănunte. Momente bine închegate alternează cu faze neclare. În concepţia de ansamblu se cere mai mult voinţa de a impune o linie.



Soprana Ella Urmă (Violeta) şi tenorul Traian Uilecan (Alfredo) intr-o scenă din actul I.

Şi alţi valoroşi tineri dau un concurs substanţial : Dumitru Tăbăcaru, regizor, şi Emil Chivu, dirijorul corului. Masa corală intervine corect, nuanţat, echilibrat. Ea se mişcă pe scenă din ce în ce mai firesc. Spiritul de echipă care a însufleţit pe toţi participanţii a constituit un factor principal în obţinerea succesului.

Vom mai sublinia că se constată progrese apreciabile şi continue de la premieră încoace, ceea ce este de bun augur. Spectacolul nu este numai reuşit, dar şi promiţător de noi succese.

Solişti şi dirijori la Filarmonica locală

În faza actuală, la filarmonicile din ţară continuă să se experimenteze. Şi nu ştim de ce. Perioada încercărilor a trecut, exigenţa auditorului a crescut. Îşi închipuie unii că ceea ce capitala nu primeşte, poate circula în ţară. Eroare gravă, care face ca, pe de o parte, formaţiile orchestrale din provincie să nu-şi poată ridica nivelul artistic, şi, pe de altă parte, ca sălile de concert să nu fie totdeauna pline. Experienţe, desigur, trebuie făcute undeva ; dar să nu se facă în sala de concert public. La pupitrul Filarmonicii din Iaşi s-au perindat maeştri ca George Enescu şi George Georgescu, Constantin Silvestri şi Theodor Rogalski. Orchestra a cîştigat, gustul public s-a şlefuit. Dar dirijează şi unii şefi de orchestră mai puţin experimentaţi ca : Ury Schmidt (concertul din 25 ianuarie) — dirijor la Filarmonica de stat din Galaţi.

Nicolae Vurpăreanu (concertul din 4 ianuarie) cel puţin simte şi distinge. În vădit progres, el se mişcă mai detaşat ; îi lipseşte încă forţa care transfigurează.

Conducătorul de orchestră este beneficiarul, dar şi victima temperamentului său. Temperamentul poate adăuga avînt, dar şi asprime, precipitare. Este o constatare valabilă pentru tinerele talente ca Theodor Avitahl şi Mircea Cristescu. Mircea Cristescu (concertul din 11 ianuarie) se remarcă printr-o sensibilitate muzicală de bună calitate, înțelegere fină și elan. Dar pe cealaltă față a firii sale stă scris nervi, fugă. În simfonia nr. 40 de Mozart s-au simțit asperități, născute din exagerarea nuanțelor, a dinamicii.

Theodor Avitahl (concertul din 20 ianuarie), este stăpîn pe meșteșugul dirijoral. Slăbiciunea sa o formează însă trecerile din piano în forte, cînd intervine totdeauna cu violență, creînd adevărate cataclisme muzicale. În muzica lui Mozart — de astă dată simfonia Jupiter — fiecare frază își are nuanța ei psihologică ; cu o formulă unică, relieful se pierde.

O concepție dirijorală — fenomen mai rar — s-a putut observa la prof. D. D. Botez, artist emerit al R.P.R. (concertul coral din 18 februarie). Acesta realizează adevărate basoreliefuri muzicale, imagini statice, dar fin conturate și bogat nuanțate. Procedeul, deși nu convine oricărei piese, este în general potrivit corurilor mici cu fond liric. ,,La fereastră spre livadă" de Achim Stoia — excelent construită — a apărut frumos sculptată.

Corul filarmonicii este o formație în plin progres. El răspunde la solicitări și continuă să-și netezească asperitățile și să se uniformizeze ca sonoritate totală.

Orchestra ridică încă probleme de care ne vom ocupa altă dată.

În această lună, Filarmonica s-a bucurat de prezența unor soliști valoroși — fără nici o excepție. Este un fapt îmbucurător, fiindcă și în acest domeniu s-a experimentat excesiv. Iudith Molnar la pian — această mare speranță — Ștefan Gheorghiu, Gaby Grubea și Mihai Constantinescu la violină, ne-au satisfăcut.

Am dori însă să-i auzim și în alt repertoriu decît cel cu care ne-am obișnuit de ani de zile. În general se remarcă în programele Filarmonicii o cumințenie nedezmințită : de la Mozart la Brahms și înapoi. Auditorul trebuie pregătit treptat și inteligent pentru gustarea și a altor compozitori și lucrări. Aceasta înseamnă că noua piesă trebuie prezentată de interpretul autorizat. Ieșenii prețuiesc pe Brahms mai ales după imaginea artistică făurită de maestrul Georgescu.

MARTIN SEVER

LA SIBIU

Un an de activitate a cenaclului compozitorilor

De la organizarea cenaclului nostru în urma vizitei Conducerii Uniunii Compozitorilor, s-au ținut 25 ședințe de lucru. Dat fiind faptul că mulți din membrii cenaclului sînt profesori, că cei mai mulți sînt și dirijori de coruri sindicale, ca și faptul că o bună parte din ei au făcut parte din comisiile de concurs ale celui de-al IV-lea concurs al echipelor artistice de amatori precum și ale concursului căminelor culturale, toate acestea au reclamat mult timp celor mai mulți membri ai cenaclului, făcînd ca activitatea lor creatoare să se resimtă.

Cu toate acestea, s-au ascultat și discutat 34 lucrări de aproape toate genurile : muzică simfonică, muzică de cameră, cîntece de masă, muzică ușoară și prelucrări de folclor. Aproape toți membrii cenaclului au prezentat lucrări, unele din aceste lucrări au primit între timp confirmarea valorii artistice în viața noastră muzicală. Astfel, ,,Purtata fetelor" din Suita pentru orchestră de instrumente populare de Cornel Arion a fost publicată în revista ,,Cultura Poporului", iar cu suita ,,Nunta ciobănească" de Gheorghe Șoima, corul Căminului Cultural din comuna Rășinari a obținut premiul III în faza finală a celui de-al IV-lea concurs al echipelor artistice de amatori ale căminelor culturale. De asemenea, în faza finală a celui de-al IV-lea concurs, corul sindicatului muncitorilor din învățămînt — Sibiu, care a primit titlul de laureat, a executat prelucrarea de folclor ,,La semănat" de Cornel Arion.

În faza regională a concursului, ținut în Orașul Stalin, corurile sindicale din Sibiu au executat un însemnat număr de compoziții originale și prelucrări de folclor ale compozitorilor sibieni. Astfel au executat : ,,Cîntec pentru Republică" de Ilie Micu, ,,Ca la Rășinari" de Gheorghe Șoima, ,,Sus muncitori" și ,,U hăi bade" de Iorgu Sandu, ,,Stimmt an ein neues Lied" de Henry Selbing și două cîntece maghiare de Dionisie Szabo.

Cenaclul a primit și un prețios ajutor din partea Filarmonicii de Stat, care a executat în concerte publice unele lucrări simfonice ca ,,Andante și Scherzo" de Gh. Șoima și două suite pe motive romînești de Romul Millea. Pentru ca membrii cenaclului să capete o idee mai clară asupra valorii artistice a lucrărilor prezentate, ei au asistat la repetițiile corului învățămîntului, unde se studiau o parte din ele, după care urmau discuții în ședințele cenaclului.

Tot în acest scop, membrii cenaclului s-au deplasat în comuna Rășinari pentru a auzi în repetiție suita ,,Nunta ciobănească" de Gheorghe Șoima. Școala Populară de Artă din Sibiu a sprijinit activitatea cenaclului punîndu-i la dispoziție o sală pentru ședințe, iar de cîte ori a fost nevoie de audierea la pian a lucrărilor compozitorilor, a participat cîte o profesoară de pian. Borger Gustav, profesor de canto la Școala Populară de Artă din Sibiu, a prezentat cenaclului lucrarea de muzicologie : ,,Reflexologia în serviciul studiului de canto", tratînd despre aplicarea științei pavloviste pentru găsirea poziției optime a aparatului vocal la emiterea sunetului. Fiind vorba de un studiu de specialitate, la această ședință au fost invitați profesorii de canto ai Școlii Populare de Artă.

În ședințele cenaclului au mai prezentat I. Stănescu piese de muzică ușoară, Brukenthal Solomon muzică pentru brigadă, I. Sandu un cîntec pentru două voci și pian, Ilie Micu, directorul Școlii Populare de Artă din Sibiu, un cîntec de leagăn.

Discuțiile purtate în ședințele cenaclului au lămurit multe probleme, ca de exemplu : dezvoltarea și variația unei teme la pian, combinarea diferitelor instrumente în orchestră, tratarea vocii de tenor în compozițiile corale etc.

Sperăm că în al doilea an de activitate a cenaclului, pe baza experienței căpătate, creația compozitorilor sibieni va fi mult mai rodnică, pentru a îmbogăți și mai mult repertoriul coral, gen în care pînă în prezent s-a lucrat cu succes.

I. SANDU

LA CRAIOVA

Turneul Ansamblului artistic de Stat ,,N. Bălcescu"

Se poate afirma că turneul întreprins de către Ansamblul Artistic de Stat ,,N. Bălcescu" între 25 noiembrie și 23 decembrie 1956, a corespuns în bună măsură exigențelor ; succesul în unele localități a fost așa de mare încît Ansamblul a fost nevoit să repete spectacolele. Pe alocuri Ansamblul s-a manifestat în fața a mii de spectatori, cum a fost la Timișoara, Satu-Mare și în centrul muncitoresc din Stei. Ansamblul s-a deplasat cu un efectiv de 130 persoane, avînd formații de cor și orchestră, soliști și taraf, precum și o echipă de dansatori.

Traseul turneului a cuprins atît centre ale vieții culturale ca Timișoara, Cluj, Arad, Lugoj, Alba-Iulia, cît și centre muncitorești ca Reșița, Stei, Băița, Nucet, Simeria, Cîmpia Turzii, precum și alte localități ca Deva, Baia-Mare, Satu-Mare, Salonta, Radna, Hațeg, Făget, Caransebeș.

Autoritățile locale au sprijinit turneul Ansamblului nostru. Subliniem ca pozitiv concursul dat de organele C.F.R., care au contribuit la asigurarea transportului în bune condiții.

La alcătuirea programului s-a pus accentul pe valorificarea creației artistice regionale, făcînd cunoscut folclorul oltenesc regiunilor din Ardeal și Banat. Astfel s-au prezentat coruri acompaniate de orchestră ,,Steagul Partidului" de Matei Socor, ,,Cîntec pentru Patria noastră iubită" de L. Profeta, ,,Valurile Amurului" de Socolov, ,,Valurile Dunării" de Ivanovici, ,,Secerișul" de Dunaevschi, coruri a capella : ,,Alunelul oltenesc" de N. Lungu, ,,Hora cu strigături" de V. Ionescu Pașcani, ,,Cîntec ciobănesc din Oltenia" de P. Severin și ,,Fire-ai să fii, măi băiete" în prelucrarea tînărului compozitor craiovean Victor Popescu.

S-au bucurat de succes, în special, cele 3 coruri — prelucrări din folclorul regional oltenesc, scrise cu meșteșug, interesante mai ales prin problemele de ritm. Vechiul vals rusesc ,,Valurile Amurului" alcătuit de M. Kiuss, prelucrat pentru cor de Socolov, a oferit atît dirijorului Mihail

Bîrcă cît şi corului posibilitatea de a-şi pune în valoare calităţile. Această piesă a fost cîntată cu o precizie şi o agerime ce nu exclude lirismul delicat al părţilor cantabile. Atacurile sigure, contrastul viu de nuanţe, conturul frazelor, au conlucrat să dea bucăţilor o interpretare creatoare pentru care atît corul cît şi dirijorul merită elogii.

M. Bîrcă s-a dovedit şi de data aceasta a fi un muzician matur, un temperament dinamic, înzestrat cu sensibilitate şi siguranţă în mişcări, realizînd omogenitate între compartimente şi precizie în atac. Gestica sa e energică, directă.

Taraful Ansamblului a interpretat cu măiestrie muzică populară oltenească printre care ,,Hora la Tismana" şi ,,Sîrba de la Stroeşti".

Şi-au dat concursul soliştii: Maria Velican, Zizi Lăzărescu, Maria Vasile, şi Cornel Andrei.

Au plăcut în mod deosebit debuturile soliştilor Tamara Alexandru-Lesinschi şi Theodor Costin, care prin căldura vocii şi jocul de scenă au ştiut să dea viaţă cîntecelor: ,,Nu-i bai", ,,În gară la Leordeni", ,,Hora de la Răşinari" şi ,,M-a făcut mama oltean".

Dar Ansamblul şi-a cucerit interes prin formaţiile coregrafice pregătite cu exigenţă de către Maria Badea, directoarea Ansamblului şi Sigismund Seifert. Au fost prezentate: ,,Dansul din Oaş", ,,Dans ucrainean" şi ,,Suită de jocuri olteneşti" (Rustemul, Trei păzeşte şi Gleonul).

Echipa de jocuri a oferit puncte de atracţie atît prin eleganţa şi omogenitatea mişcărilor, cît şi prin jocul de scenă caracteristic fiecărui dans, vădind meşteşug şi supleţe. Au contribuit la reuşita Ansamblului dirijorul N. Teodorescu şi regizorul T. Costin.

B. CHELARU

Concurs naţional de creaţie în cinstea „Festivalului de la Moscova"

Pentru popularizarea în rîndurile tineretului şi oamenilor muncii din ţara noastră a celui de-al VI-lea Festival Mondial al Tineretului, care va avea loc anul acesta la Moscova, precum şi pentru a asigura un număr de lucrări muzicale valoroase închinate tineretului cu care ţara noastră să participe la Concursul Internaţional, ce va avea loc în cadrul Festivalului, Comitetul Central al UTM în colaborare cu Uniunea Compozitorilor şi Uniunea Scriitorilor din RPR iniţiază un concurs de creaţie muzicală.

Tematica lucrărilor prezentate în acest concurs trebuie să cuprindă aspecte din viaţa şi activitatea tineretului din ţara noastră şi a tineretului democrat din lumea întreagă, din lupta pentru pace şi prietenie între popoare, pentru un viitor fericit al omenirii. Conţinutul lucrărilor trebuie să releve fericitul prilej pe care-l constituie festivalurile mondiale pentru tinerii lumii de a se cunoaşte, de a lega prietenii şi de a-şi strînge mîna în lupta pentru pace, libertate şi un trai mai bun, împotriva aţîţătorilor la război. Lucrările vor exprima hotărîrea poporului nostru de a-şi înzeci eforturile în opera măreaţă de construire a socialismului, ele vor oglindi optimismul, dragostea de viaţă, setea de învăţătură şi frumos a tineretului din patria noastră, hotărîrea tineretului de a-şi da întreaga contribuţie la întărirea capacităţii de apărare a statului nostru, prietenia dintre poporul nostru şi toate popoarele iubitoare de pace din lumea întreagă.

La concursul naţional pot participa compozitori fără limită de vîrstă, amatori şi profesionişti, cu lucrări axate pe tematica concursului enunţată mai sus.

GENUL LUCRĂRILOR CE POT FI PREZENTATE ŞI PREMIILE.

Pot fi prezentate la concurs lucrări vocale (corale cu şi fără acompaniament), piese de muzică uşoară şi distractivă, cîntece în onoarea celui de-al VI-lea Festival Mondial, cîntece despre prietenia tinerilor din lumea întreagă, marş în onoarea celei de-a treia întîlniri sportive, amicale, internaţionale, a tineretului, lucrări de muzică de cameră (trio, cvartete, cvintete, piese instrumentale şi lucrări simfonice într-o singură parte). Durata maximă la piesele instrumentale este 10', la piesele simfonice 20', la muzică de cameră 15'.

Se vor acorda următoarele premii:

a) Pentru lucrări vocale (cîntece, coruri, muzică usoară): Premiul I 4.000 lei muzică — 4.000 lei text; premiul II 2.500 lei muzică — 2.500 lei text; premiul III 1.500 lei muzică — 1.500 lei text.

b) Pentru lucrări de muzică de cameră:
Premiul I 8.000; premiul II 5.000; premiul III 4.000.

c) Pentru lucrări simfonice într-o singură parte (uverturi, piese concertante, poem simfonic):
Premiul I 10.000; premiul II 7.000; premiul III 5.000.

d) Pentru cantată sau oratoriu, suită (durata maximă 20'):
Premiul I 12.000 — 6.000; premiul II 9.000 — 4.500; premiul III 7.000 — 3.500.

JURIUL.

Lucrările prezentate pentru concurs vor fi examinate de un juriu în care vor intra compozitori, scriitori şi reprezentanţi ai CC al UTM. Membrii juriului vor alege din mijlocul lor un preşedinte care va răspunde de întreaga activitate a juriului.

Lucrările pe care juriul le consideră valoroase vor fi executate pentru a oferi posibilitatea unei mai juste aprecieri a lor. După ultima şedinţă juriul va alcătui un proces-verbal care trebuie să conţină o informare asupra muncii juriului precum şi a valorii lucrărilor prezentate la concurs. Juriul are dreptul de a modifica clasificarea şi cuantumul premiilor în limita sumei totale acordate.

CRITERII DE APRECIERE.

Pentru o cît mai justă apreciere a lucrărilor, juriul va proceda în felul următor:

Se va audia lucrarea concurentului, se va face discuţia privitoare la valoarea ei, apoi fiecare membru al juriului îşi va exprima părerea lui în mod secret prin nota de la 1 la 20. Secretarul tehnic al juriului va calcula media generală a lucrării.

Juriul va avea în vedere ca lucrările premiate:
— să corespundă tematicii concursului
— să aibă texte valoroase
— muzica să fie la nivelul artistic corespunzător.

Nu vor fi luate în considerare lucrări vechi, publicate, difuzate sau prezentate la alte concursuri.

Lucrările pentru concurs se primesc pînă la 1 mai 1957 pe adresa Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Calea Victoriei 141, cu menţiunea „Pentru concurs".

Juriul îşi va desfăşura activitatea între 1 mai şi 15 mai la sediul Uniunii Compozitorilor.

Lucrările vor fi prezentate cu nume şi adresă.

BREVIAR

Cu prilejul aniversării a 80 de ani de la nașterea lui Pablo Casals au apărut în Elveția noi lucrări despre marele muzician: Ernest Christen — Pablo Casals (L'homme-l'artiste); Peter Moeschlin și Alexander J. P. Seider — Casals (în limba germană).

●

Cunoscutul muzicolog italian Fausto Torrefranca a încetat din viață anul trecut.

●

Între 31 august și 7 septembrie 1957 va avea loc la Bilthoven (Olanda) o „Săptămînă muzicală internațională“. Pentru concerte se pot trimite pînă la 15.III lucrări ale compozitorilor născuți după 1.I. 1920.

●

Opera „Vulpea șireată“ de Janacek a fost reprezentată la Opera Comică din Berlinul democrat.

●

La „Metropolitan Opera“ a avut loc premiera operei „Antigona“ de Carl Orff.

●

La Harleem (Olanda) va avea loc al 7-lea concurs internațional de Improvizații pentru orgă, în cadrul căruia este instituit și un premiu de compoziție pentru o lucrare de 5—20 minute pentru orgă cu 1—2 instrumente sau voci (termen de predare 15 aprilie 1957).

●

La „München (R.F. Germană) a avut loc premiera operei „Hovanscina“ de Musorgski.

●

Mai mulți compozitori au scris lucrări închinate memoriei lui Mozart. Frank Martin (Elveția) — Uvertură; Manfred Kelkel (Saar) — „Mișcare“ *pentru cvartet* de coarde; Federico Ghedini (Italia) — „Recitativ și arie“; Boris Blacher (Germania): „Metamorfoze“ (pe teme de Mozart); Edmond Cigrang (Luxemburg) — „Piesă scurtă“ pentru coarde; Alfred Uhl (Austria) — „Mica serenadă“ pentru suflători și contrabas; Raymond Chevreuille (Belgia) — „Mică muzică pentru Mozart“; Lars-Erik Larsson (Suedia) — Concertino pentru clarinet și orchestră; Jacques Ibert (Franța) — „Rondo“ pentru orchestră.

După cum se știe și compozitorul romîn Dimitrie Cuclin a compus o simfonie în memoria lui W. A. Mozart.

●

Ultimul concert din cadrul festivalului de la Montreux a fost dirijat de Igor Stravinski, care a interpretat fragmente din „Pasărea de foc“, noua versiune a baletului „Petrușka“ și „Scherzo à la russe“.

●

Între 20 mai și 25 iunie 1957 va avea loc în Mexico cursul de dirijat al lui Igor Markevitch.

●

La Liège a avut loc anul trecut un concurs de compoziție pentru cvartet de coarde. Laureații: Manfred Kelkel, Grazyna Bacewicz, Wolfred Josephs, Amedeo Borsari, Geza Frid.

●

La Bolzano, la concursul internațional de compoziție pentru pian *Busoni* au fost laureați: Leighton Kenneth, Bruno Bettinelli, Oldrich Frantisek Korte, Ben van der Meer, Alexandr Wladigherov.

Editura B. Schott din Mainz a publicat recent ultima lucrare a lui Arnold Schönberg — „Psalmi moderni“ — sub îngrijirea cunoscutului muzician Rudolf Kolisch.

●

În cadrul unui concert de muzică de cameră care a avut loc la St. Gallen (Elveția), pianista Madeleine Lipatti a interpretat, alături de violoncelistul Pierre Fournier, Sonata în fa major op. 99 de J. Brahms, amîndoi repurtînd un succes răsunător.

●

Profesorul Kurt Thomas a fost numit cantorul bisericii Sf. Toma din Lipsca în urma decesului lui Günther Ramin.

●

Cu prilejul sărbătoririi bicentenarului W. A. Mozart, orașul Salzburg a decernat „Marea medalie de aur — Mozart“ colectivului Filarmonicii din Viena.

●

Celebrul dirijor Dimitri Mitropoulos a fost distins de curînd cu medalia „Orfeu de aur“ a orașului Mantua, distincție ce se acordă interpreților pentru realizări deosebite pe tărîmul muzicii de operă.

●

Recent a fost reeditată în limba germană cartea lui Kodály Zoltan despre „Muzica populară maghiară“.

În editura Atlantis din Zürich a apărut cartea lui Heinrich Strobel „Igor Stravinsky“. Autorul încearcă să contureze personalitatea compozitorului pe baza unor date biografice și analize muzicale.

●

În luna februarie va avea loc la teatrul național din Bratislava, premiera operei „Beg Bajazid“ de compozitorul slovac Jan Cikker.

●

Opera din Lipsca pregătește premiera „Condamnarea lui Lukullus“ de Paul Dessau, după textul dramei lui Berthold Brecht.

●

Opera din Düsseldorf va prezenta în martie a. c. „Cazul Makropulos“ de Leos Janacek.

●

Profesorul Franz Konwitschny a dirijat de curînd un șir de concerte în R.P.F. Jugoslavia (la Lubliana, Zagreb și Belgrad).

●

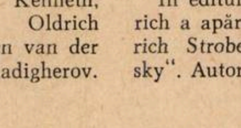
A apărut lista muzicienilor sovietici propuși în vederea decernării „Premiului Lenin“. Decernarea va avea loc la 2 aprilie. Dintre candidați cităm: compozitorii Prokofiev, Șostakovici, Babadjanian, Dankevici, Kara Karaev, Șaporin, Zarin, interpreții Ghilels, Richter, David Oistrach, K. Ivanov, E. Mravinski, ș.a.

●

D. Șostacovici a terminat un ciclu de „Cîntece spaniole“. Ciclul este alcătuit din șase piese și a fost prezentat în primă audiție de Zara Doluhanova. Lucrarea a apărut în 1956, ca supliment al revistei **„Sovetskaia muzîca“**.

●

La 15 februarie s-au împlinit 100 de ani de la moartea lui M. I. Glinka. Cu acest prilej în toată Uniunea Sovietică, precum și peste hotare au avut loc manifestări artistice *consacrate* „părintelui muzicii ruse“.



BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

2

CORURI

puţin cunoscute
ale
compozitorilor romîni

Supliment la revista

MUZICA

CUPRINS

Pagina

G. Dima Ziua ninge 3
Versuri: *V. Alecsandri*

Filip Lazăr Paparudele 7

Simeon Nicolescu Merişor cu mere coapte . 9

Iac-aşa 14

Constantin C. Nottara Somnoroase păsărele . . 16
Versuri: *Mihail Eminescu*

Revedere 19
Versuri: *Mihail Eminescu*

Alexandru I. Zirra April 26
Versuri: *A. Stavri*

Juarez Movilă Brîuleţul 32

T. Teodorescu Lumea mea 33

Eu mă duc, codrul rămîne 34

Foae verde pădureţ . . 35

Hai leliţo, hai ! 36

Mîndruliţă din cel sat . 37

Puiculiţa mea 38

Coperta: I. Crivan

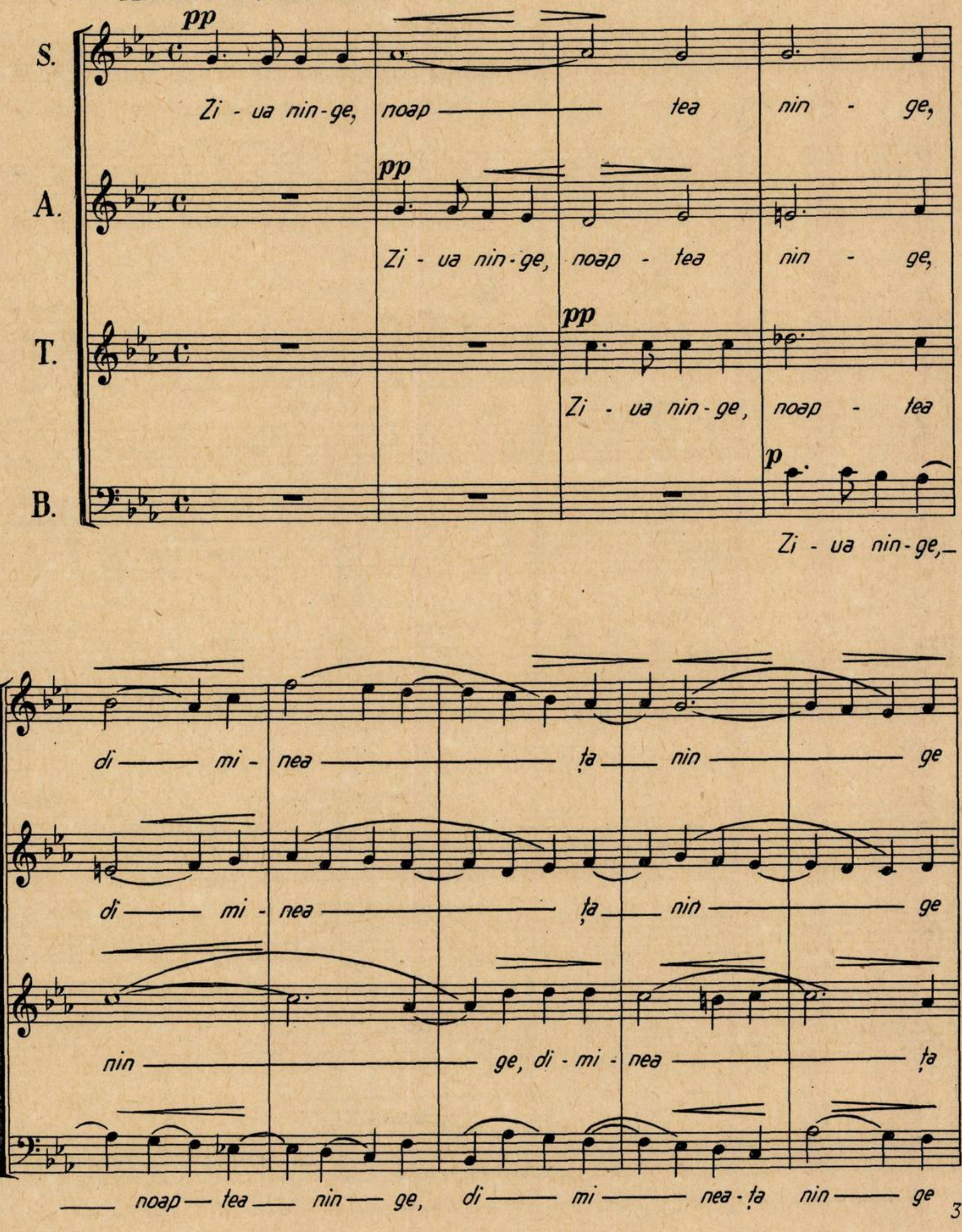
BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ZIUA NINGE

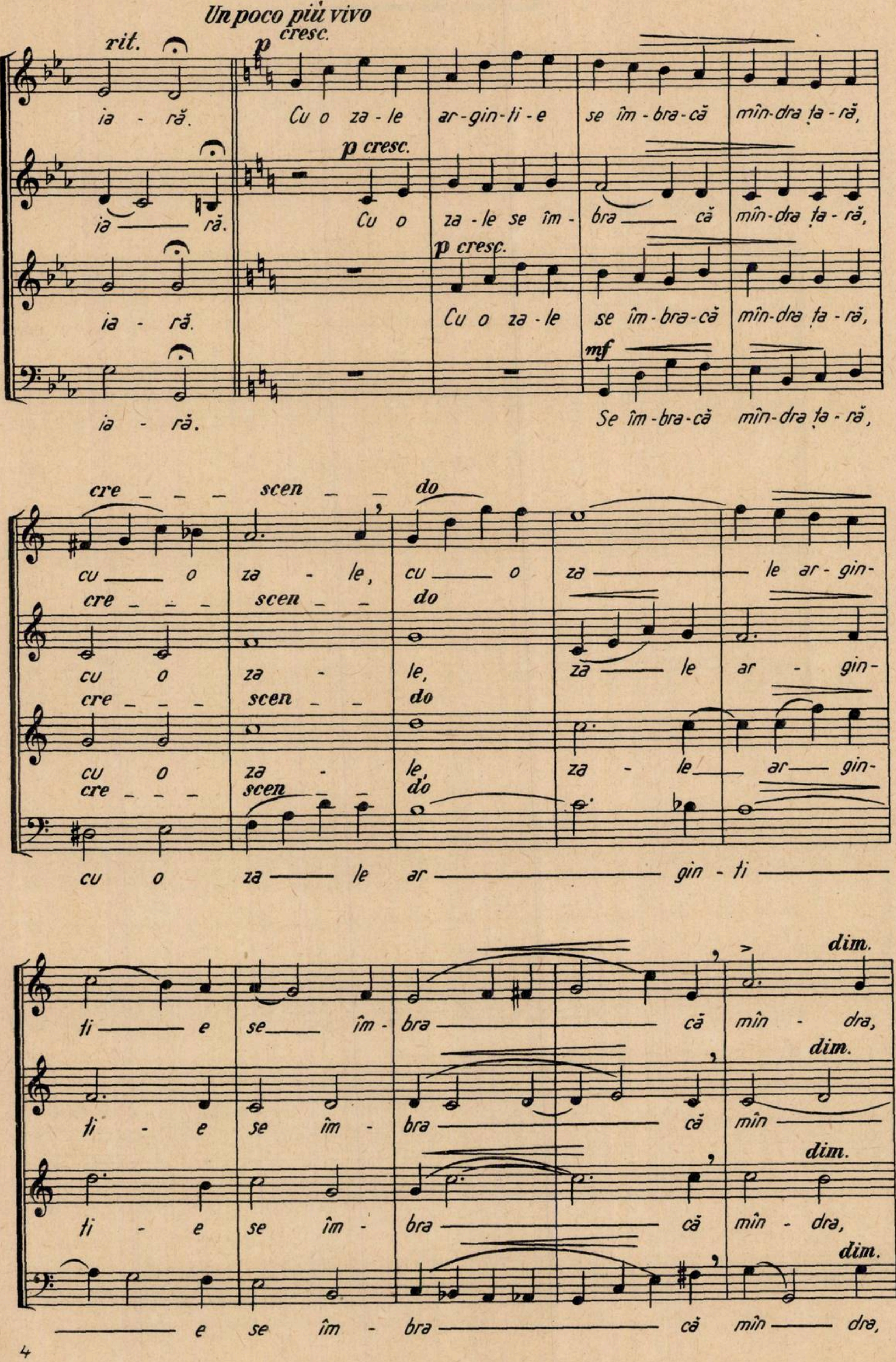
Versuri:
V. ALECSANDRI

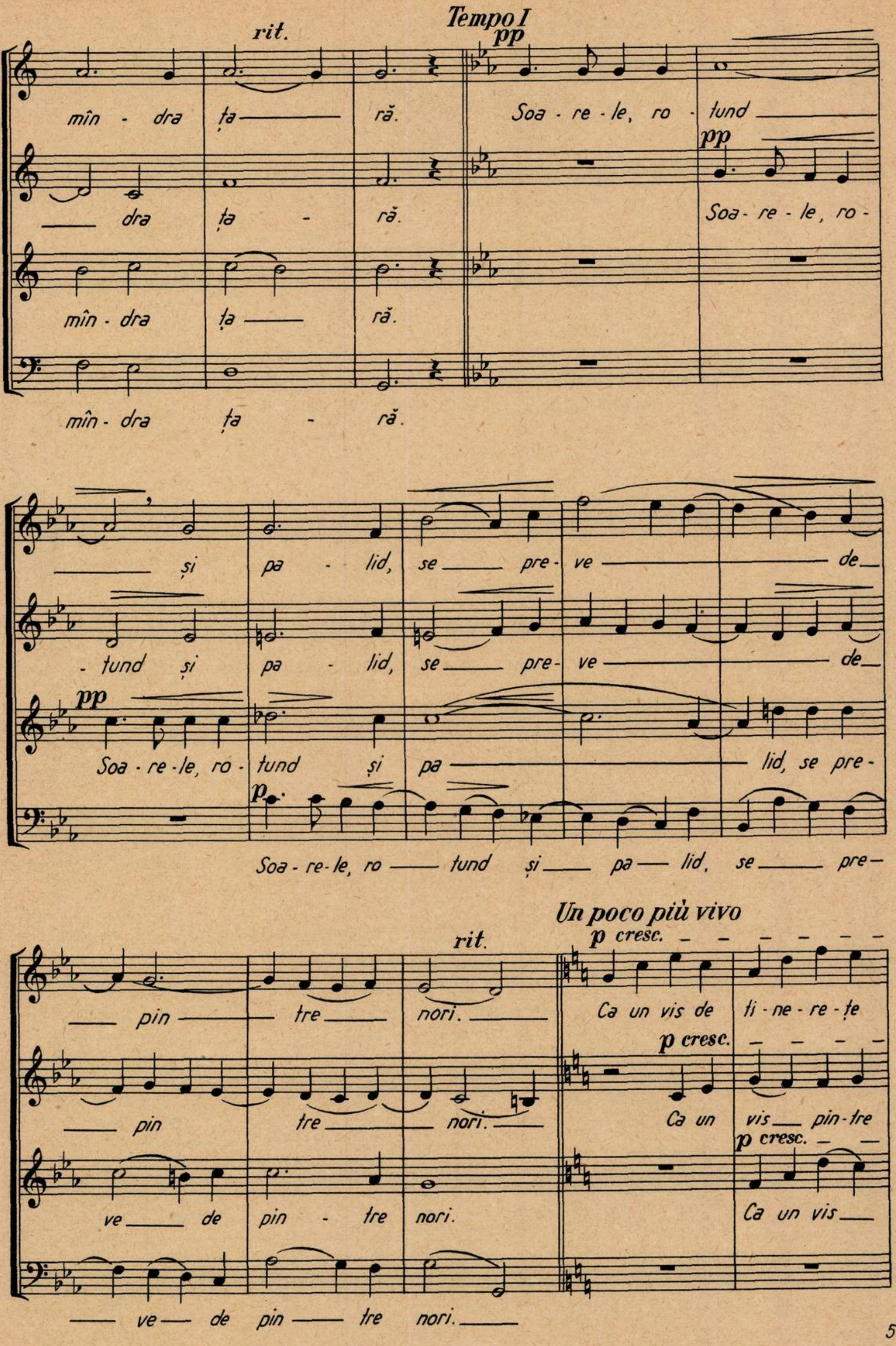
Muzica:
G. DIMA

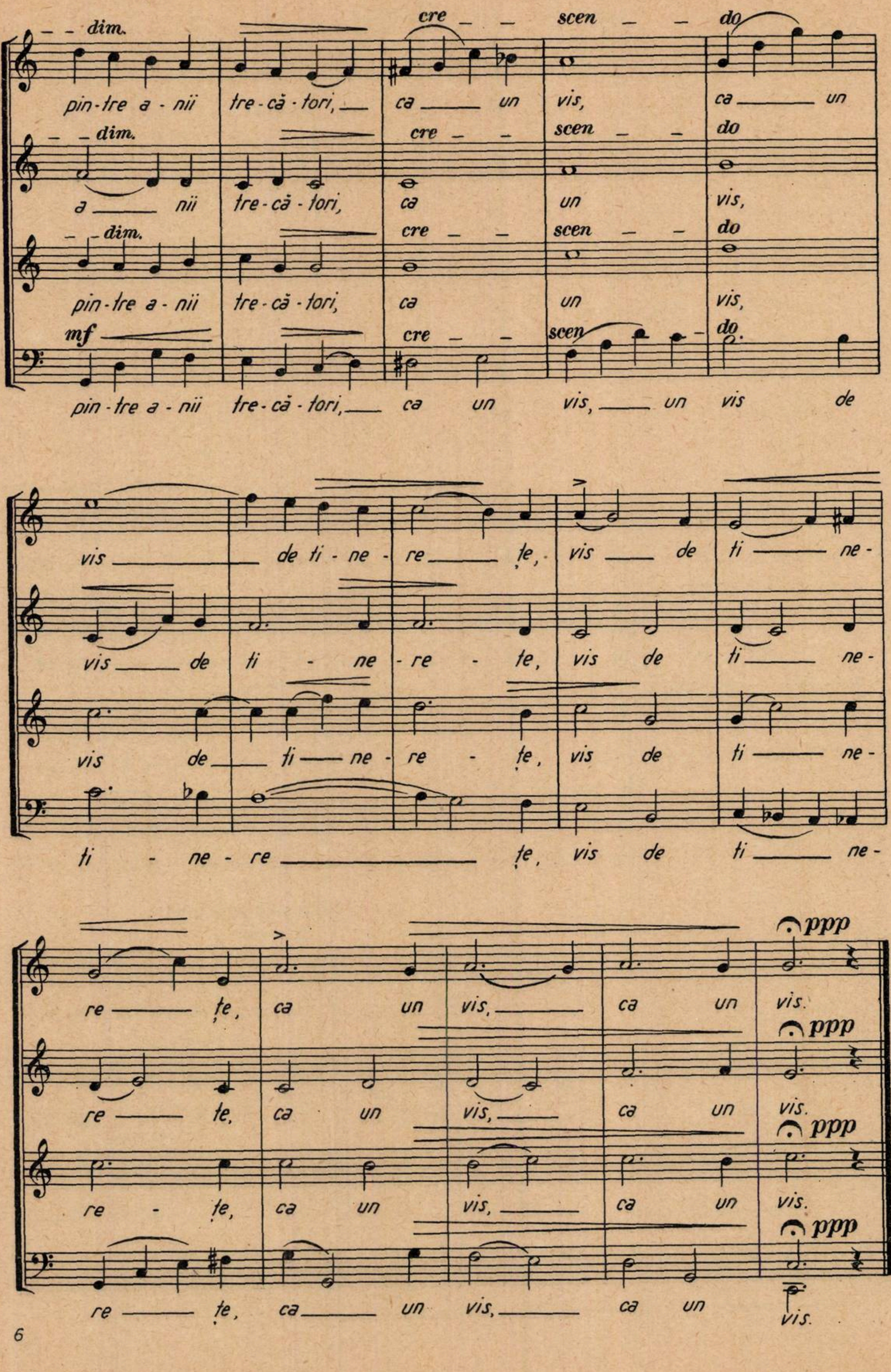
Andante sostenuto


S.
A.
T.
B.
pp
p
Zi - ua nin-ge, noap — tea nin - ge,
Zi - ua nin-ge, noap - tea nin - ge,
Zi - ua nin-ge, noap - tea
Zi - ua nin-ge, —
di — mi - nea — ța — nin — ge
di — mi - nea — ța — nin — ge
nin — ge, di - mi - nea — ța
— noap — tea — nin — ge, di — mi — nea-ța nin — ge

1639.


Un poco più vivo
rit.
p cresc.
ia - ră. Cu o za - le ar-gin-ti - e se îm - bra - că mîn-dra ța - ră,
p cresc.
ia — ră. Cu o za - le se îm - bra — că mîn-dra ța - ră,
p cresc.
ia - ră. Cu o za - le se îm - bra - că mîn-dra ța - ră,
mf
ia - ră. Se îm - bra - că mîn-dra ța - ră,
cre — — — scen — — do
cu — o za - le, cu — o za — le ar - gin-
cre — — — scen — — do
cu o za - le, za — le ar - gin-
cre — — — scen — — do
cu o za - le, za - le — ar — gin-
cre — — — scen — — do
cu o za — le ar — gin - ti —
dim.
ti — e se — îm - bra — că mîn - dra,
dim.
ti - e se îm - bra — că mîn —
dim.
ti - e se îm - bra — că mîn - dra,
dim.
— e se îm - bra — că mîn — dra,

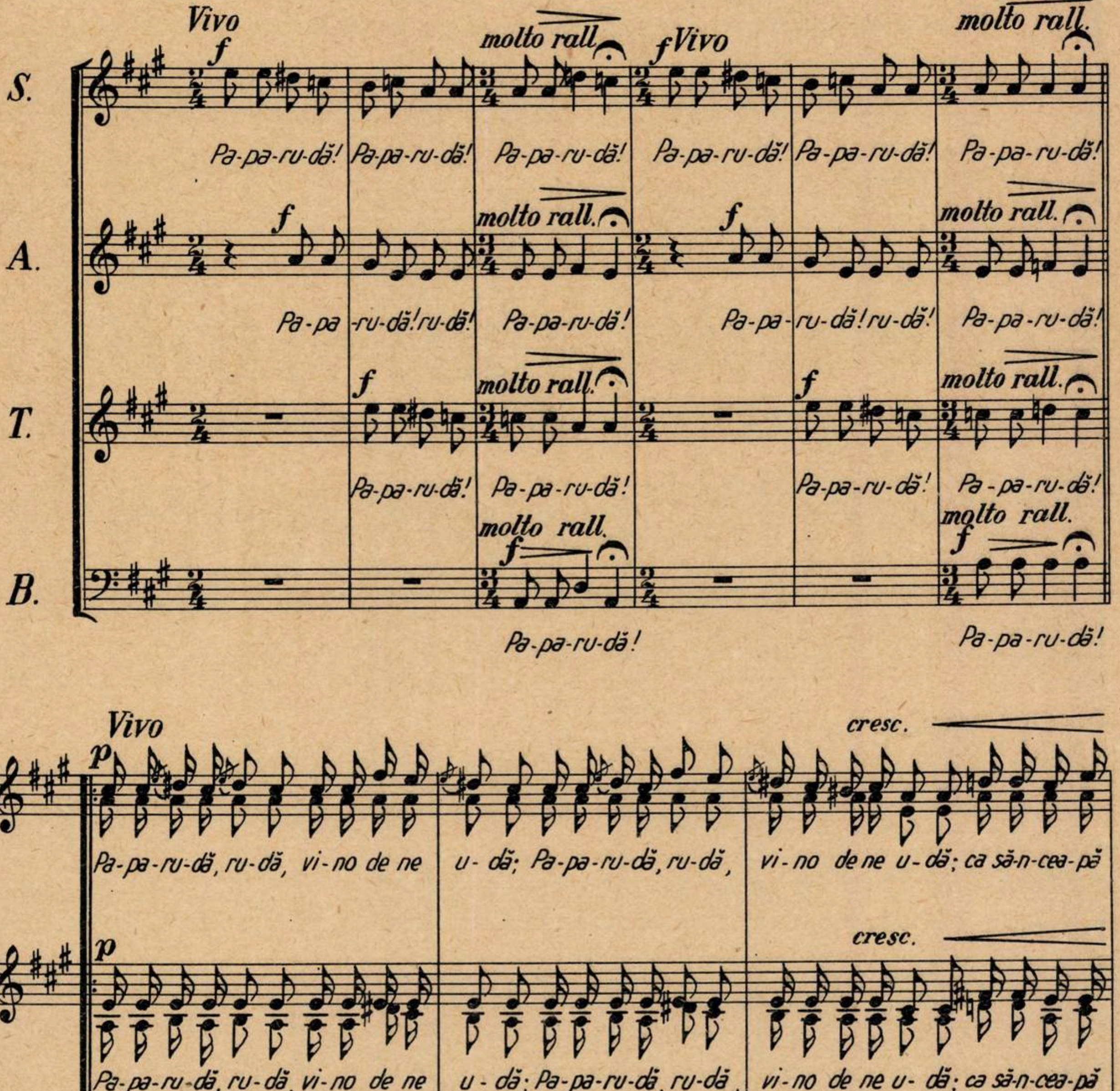

rit.
Tempo I
pp
mîn - dra ța ră. Soa - re - le, ro - tund
dra ța - ră. Soa - re - le, ro -
mîn - dra ța ră.
mîn - dra ța - ră.
și pa - lid, se pre - ve de
- tund și pa - lid, se pre - ve de
Soa - re - le, ro - tund și pa lid, se pre -
p
Soa - re - le, ro tund și pa lid, se pre -
Un poco più vivo
rit.
p cresc.
pin tre nori. Ca un vis de ti - ne - re - țe
pin tre nori. Ca un vis pin - tre
ve de pin - tre nori. Ca un vis
ve de pin tre nori.

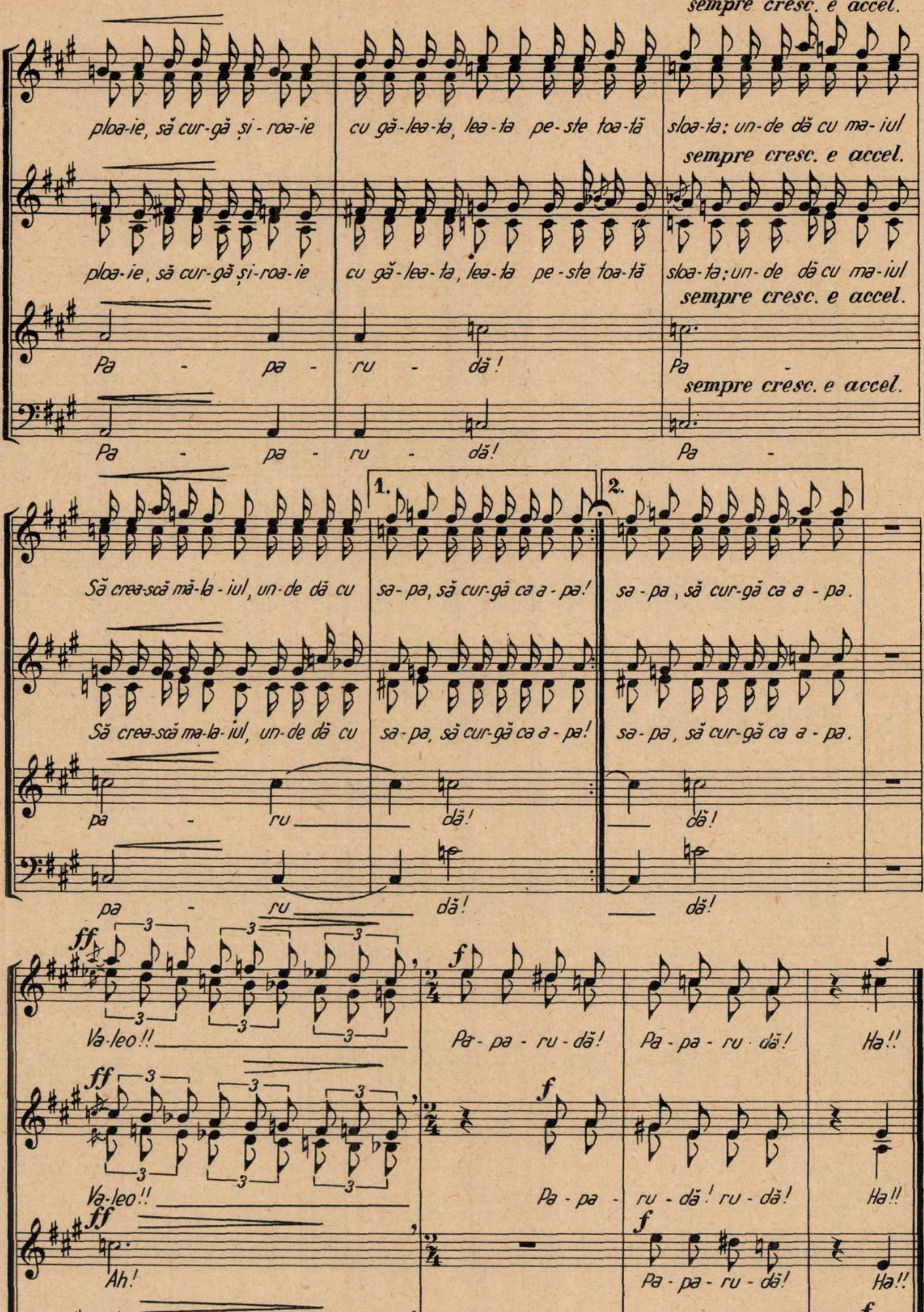

dim.
cre — scen — do
pin-tre a-nii tre-că-tori, ca un vis, ca un
dim.
cre — scen — do
a nii tre-că-tori, ca un vis,
dim.
cre — scen — do
pin-tre a-nii tre-că-tori, ca un vis,
mf
cre — scen — do.
pin-tre a-nii tre-că-tori, ca un vis, un vis de
vis de ti-ne-re țe, vis de ti ne-
vis de ti-ne-re-te, vis de ti ne-
vis de ti ne-re-țe, vis de ti ne-
ti-ne-re țe, vis de ti ne-
ppp
re țe, ca un vis, ca un vis.
ppp
re te, ca un vis, ca un vis.
ppp
re-țe, ca un vis, ca un vis.
ppp
re țe, ca un vis, ca un vis.

PAPARUDELE

Maestrului D. G. Kiriac

Muzica:
FILIP LAZĂR

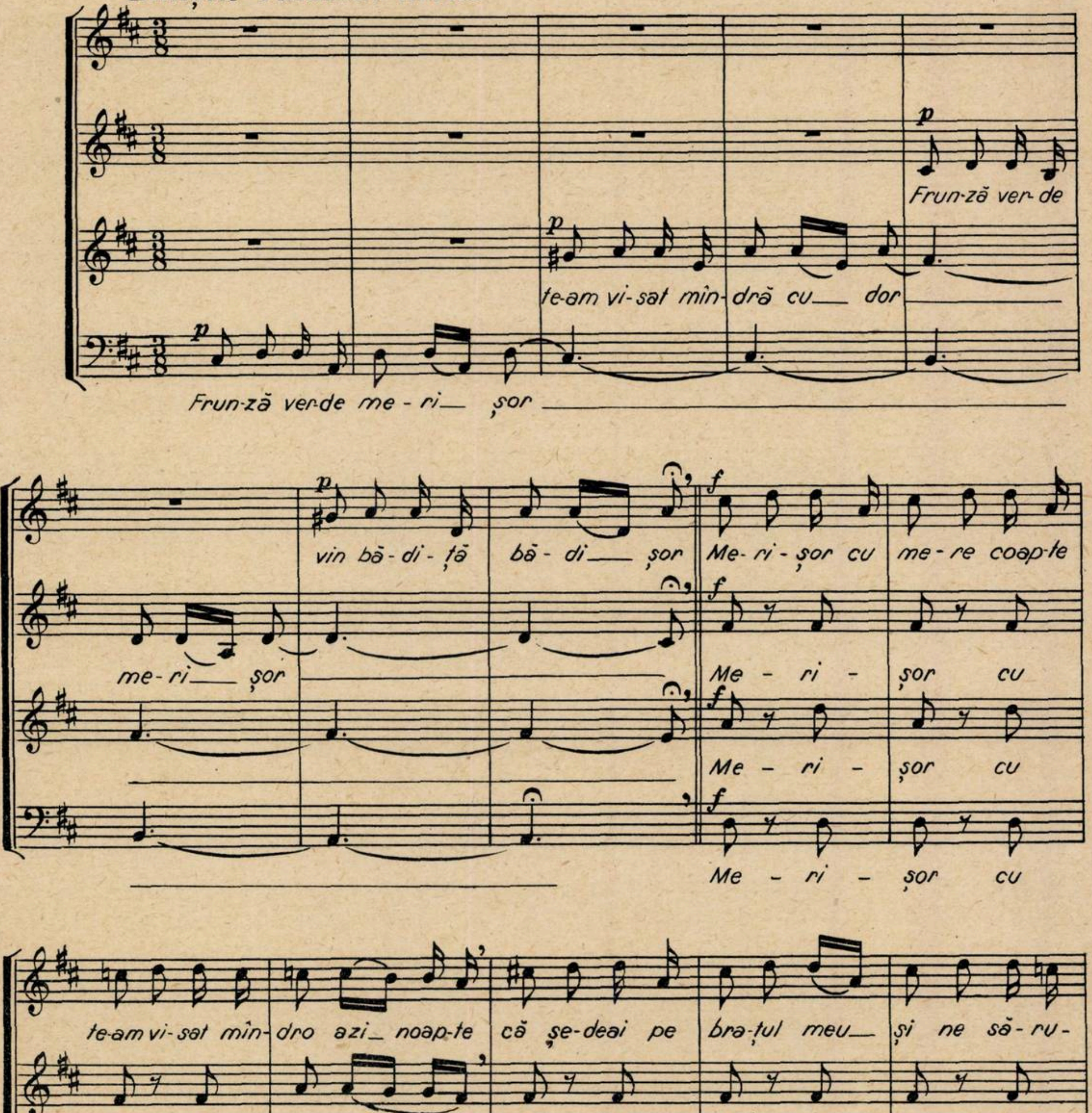

S.
A.
T.
B.
Vivo
f
molto rall.
f Vivo
Pa-pa-ru-dă! Pa-pa-ru-dă! Pa-pa-ru-dă! Pa-pa-ru-dă! Pa-pa-ru-dă! Pa-pa-ru-dă!
Pa-pa -ru-dă! ru-dă! Pa-pa-ru-dă! Pa-pa -ru-dă! ru-dă! Pa-pa -ru-dă!
Pa-pa-ru-dă! Pa-pa-ru-dă! Pa-pa-ru-dă! Pa-pa-ru-dă!
Pa-pa-ru-dă! Pa-pa-ru-dă!
Vivo
p
cresc.
Pa-pa-ru-dă, ru-dă, vi-no de ne u-dă; Pa-pa-ru-dă, ru-dă, vi-no de ne u-dă; ca să-n-cea-pă
Pa-pa-ru-dă, ru-dă, vi-no de ne u-dă; Pa-pa-ru-dă, ru-dă, vi-no de ne u-dă; ca să-n-cea-pă
Pa - pa - ru - dă!
Pa - pa - ru - dă!

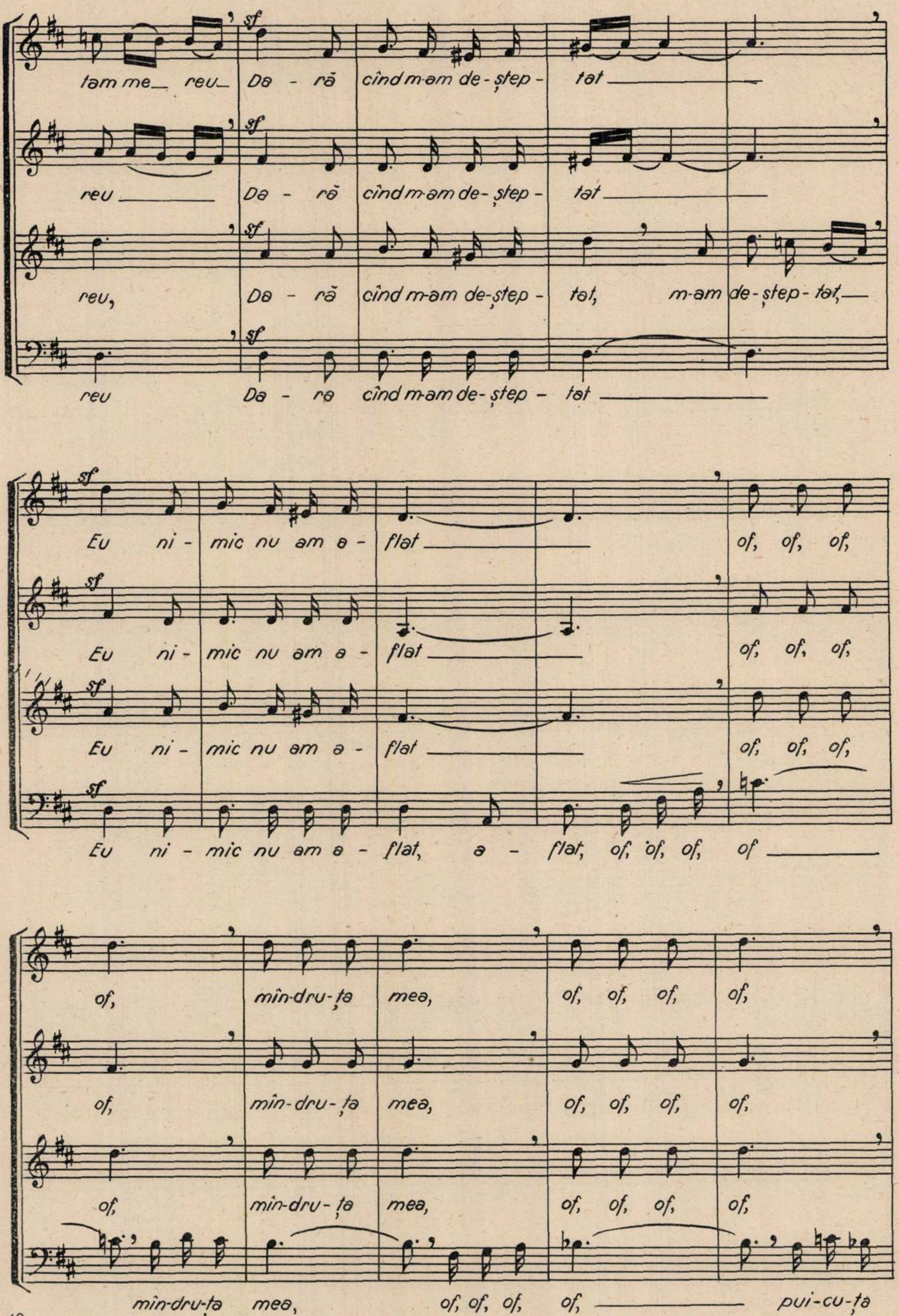

sempre cresc. e accel.
ploa-ie, să cur-gă și-roa-ie cu gă-lea-ta, lea-ta pe-ste toa-tă sloa-ta: un-de dă cu ma-iul
sempre cresc. e accel.
ploa-ie, să cur-gă și-roa-ie cu gă-lea-ta, lea-ta pe-ste toa-tă sloa-ta; un-de dă cu ma-iul
sempre cresc. e accel.
Pa - pa - ru - dă! Pa -
sempre cresc. e accel.
Pa - pa - ru - dă! Pa -
1.
2.
Să crea-scă mă-la-iul, un-de dă cu sa-pa, să cur-gă ca a-pa! sa-pa, să cur-gă ca a-pa.
Să crea-scă ma-la-iul, un-de dă cu sa-pa, să cur-gă ca a-pa! sa-pa, să cur-gă ca a-pa.
pa - ru dă! dă!
pa - ru dă! dă!
ff
Va-leo!! Pa-pa-ru-dă! Pa-pa-ru-dă! Ha!!
f
ff
Va-leo!! Pa-pa - ru-dă! ru-dă! Ha!!
f
ff
Ah! Pa-pa-ru-dă! Ha!!
f
Ah! Ha!!
f

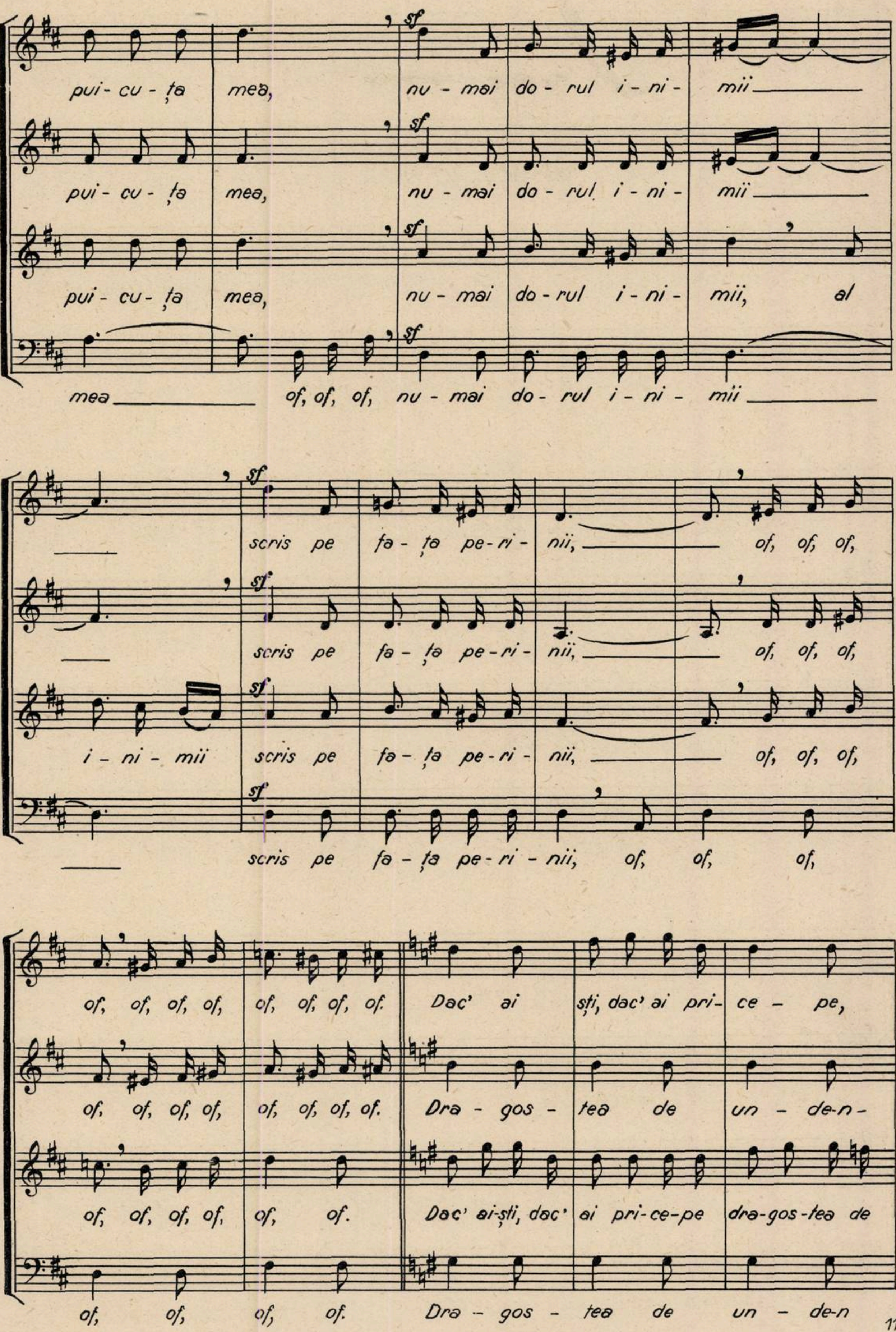
MERIȘOR CU MERE COAPTE

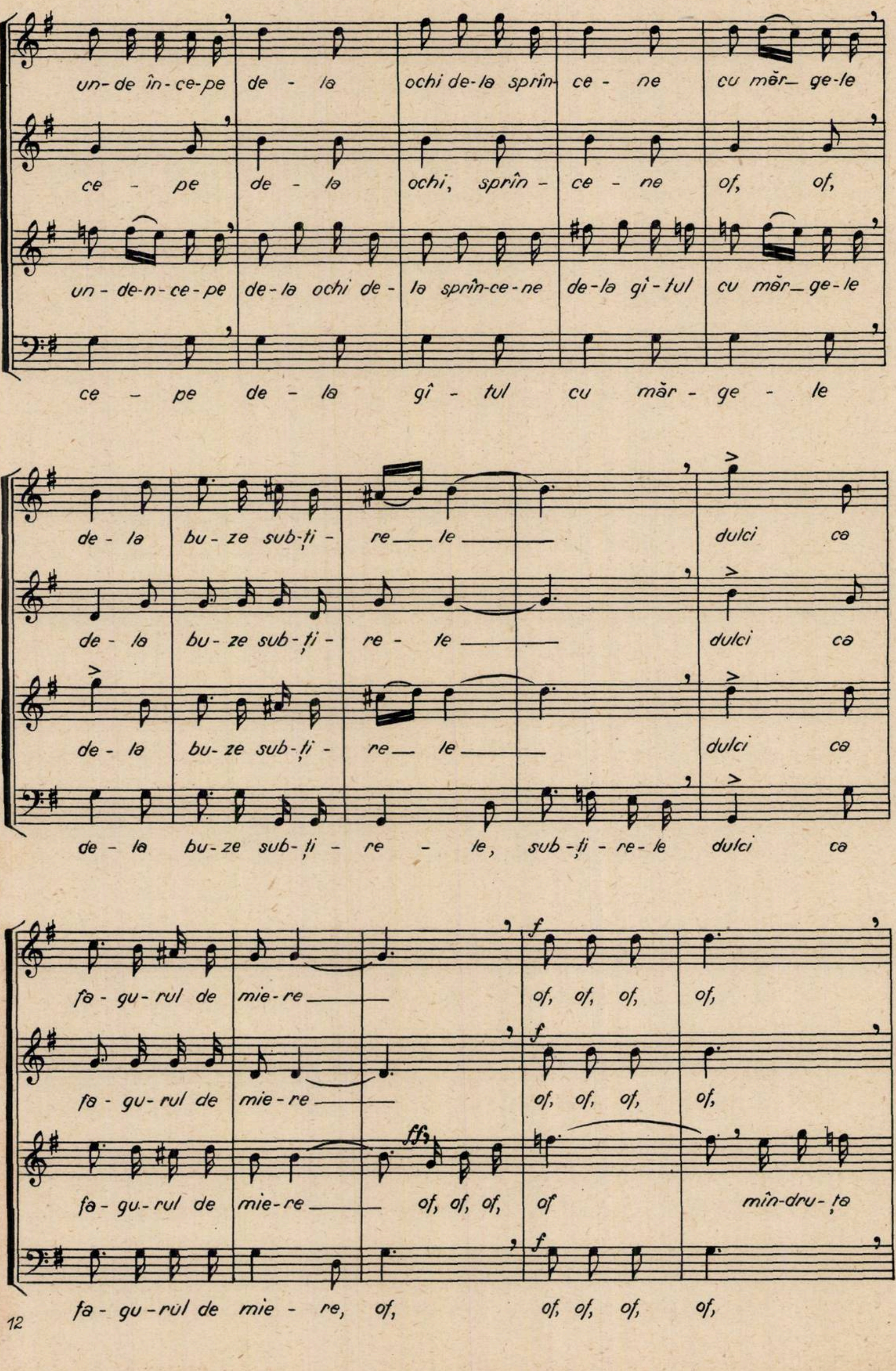
Muzica:
SIMEON NICOLESCU

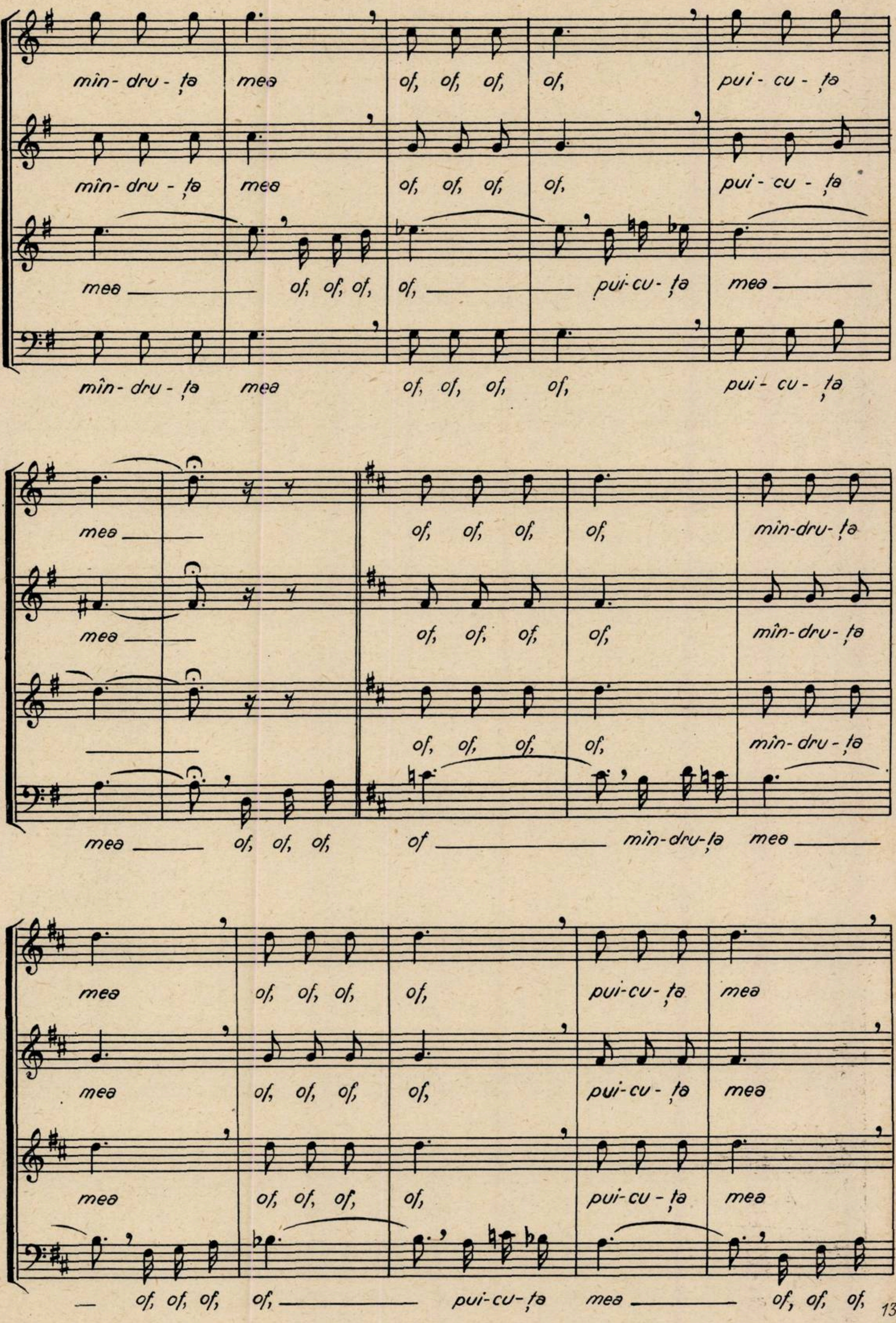
Liniștit = Andante molto

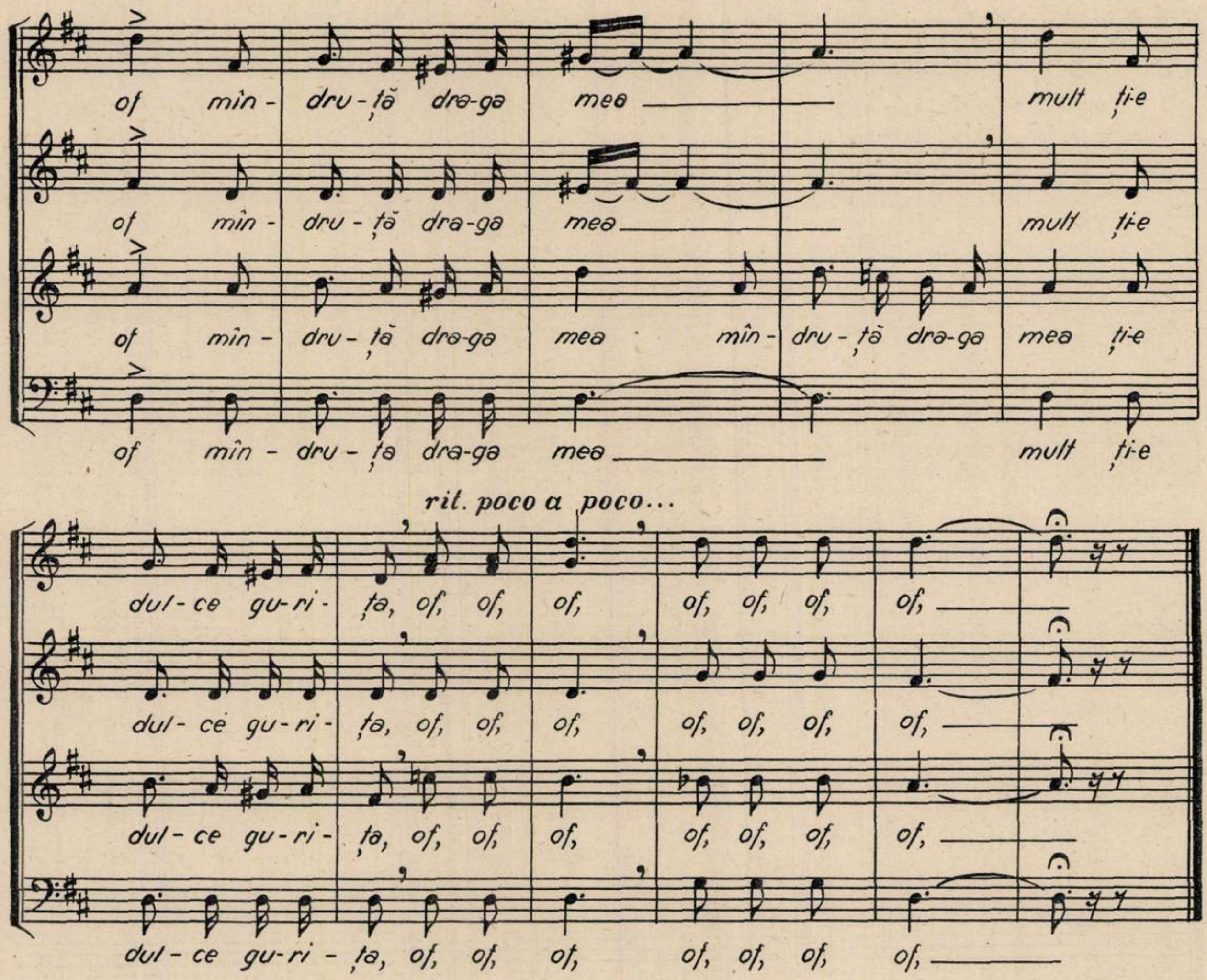

p
f
Frun-ză ver-de
te-am vi-sat mîn-dră cu__ dor
Frun-ză ver-de me - ri__ șor
vin bă-di-ță bă-di__ șor
Me-ri-șor cu me-re coap-te
me-ri__ șor
Me - ri - șor cu
Me - ri - șor cu
Me - ri - șor cu
te-am vi-sat mîn-dro azi_ noap-te că șe-deai pe bra-țul meu__ și ne să-ru-
me - re coap-te__ că ne să - ru - tam me -
me - re coap-te că ne să - ru - tam me -
me - re coap-te că ne să - ru - tam me


sf
tam me_ reu_ Da - ră cînd m-am de - ștep - tat
reu Da - ră cînd m-am de - ștep - tat
reu, Da - ră cînd m-am de - ștep - tat, m-am de - ștep - tat,
reu Da - ra cînd m-am de - ștep - tat
Eu ni - mic nu am a - flat of, of, of,
Eu ni - mic nu am a - flat of, of, of,
Eu ni - mic nu am a - flat of, of, of,
Eu ni - mic nu am a - flat, a - flat, of, of, of, of
of, mîn-dru-ța mea, of, of, of, of,
of, mîn-dru-ța mea, of, of, of, of,
of, mîn-dru-ța mea, of, of, of, of,
mîn-dru-ța mea, of, of, of, of, pui-cu-ța


sf
pui - cu - ța mea, nu - mai do - rul i - ni - mii
pui - cu - ța mea, nu - mai do - rul i - ni - mii
pui - cu - ța mea, nu - mai do - rul i - ni - mii, al
mea of, of, of, nu - mai do - rul i - ni - mii
scris pe fa - ța pe - ri - nii, of, of, of,
scris pe fa - ța pe - ri - nii, of, of, of,
i - ni - mii scris pe fa - ța pe - ri - nii, of, of, of,
scris pe fa - ța pe - ri - nii, of, of, of,
of, of, of, of, of, of, of, of. Dac' ai ști, dac' ai pri - ce - pe,
of, of, of, of, of, of, of, of. Dra - gos - tea de un - de-n -
of, of, of, of, of, of. Dac' ai-ști, dac' ai pri-ce-pe dra-gos-tea de
of, of, of, of. Dra - gos - tea de un - de-n

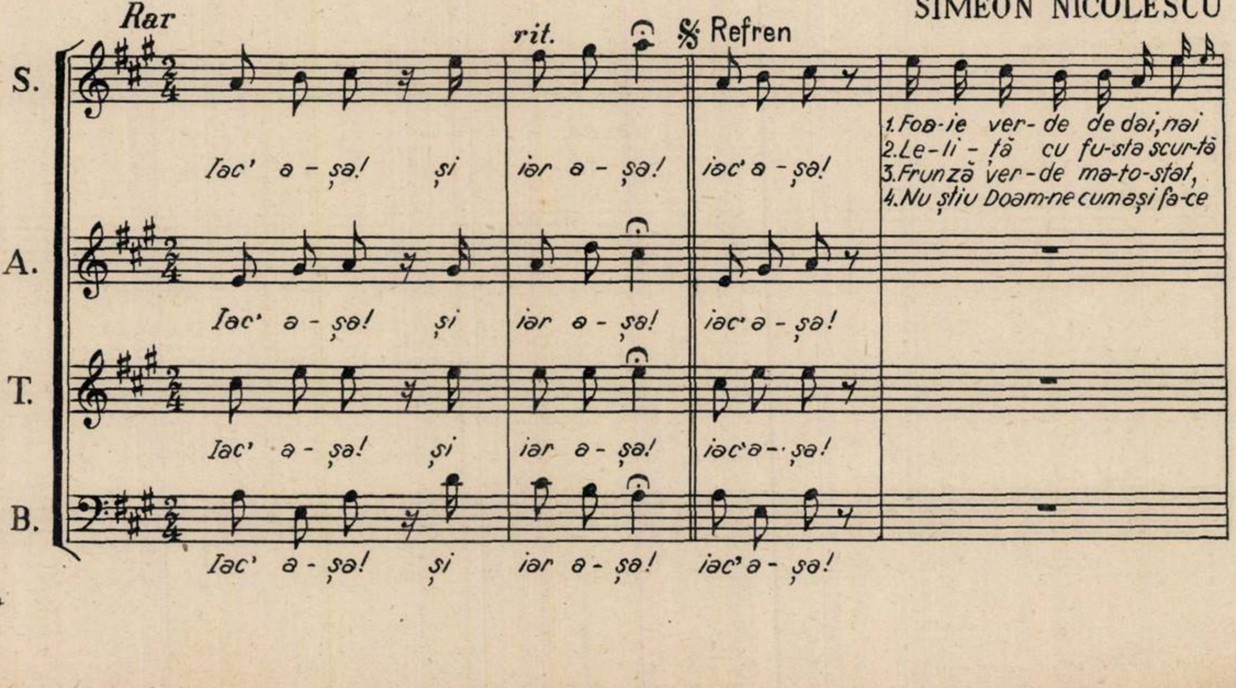

un-de în-ce-pe de - la ochi de-la sprîn- ce - ne cu măr_ ge-le
ce - pe de - la ochi, sprîn - ce - ne of, of,
un - de-n-ce-pe de-la ochi de - la sprîn-ce-ne de-la gî-tul cu măr_ge-le
ce - pe de - la gî - tul cu măr - ge - le
de - la bu-ze sub-ți - re_ le_
dulci ca
de - la bu- ze sub-ți - re - te_
dulci ca
de - la bu- ze sub-ți - re_ le_
dulci ca
de - la bu-ze sub-ți - re - le, sub-ți-re-le dulci ca
fa - gu-rul de mie-re_
of, of, of, of,
fa - gu-rul de mie-re_
of, of, of, of,
fa - gu-rul de mie-re_ of, of, of, of mîn-dru-ța
fa - gu-rul de mie - re, of, of, of, of, of,
f
ff

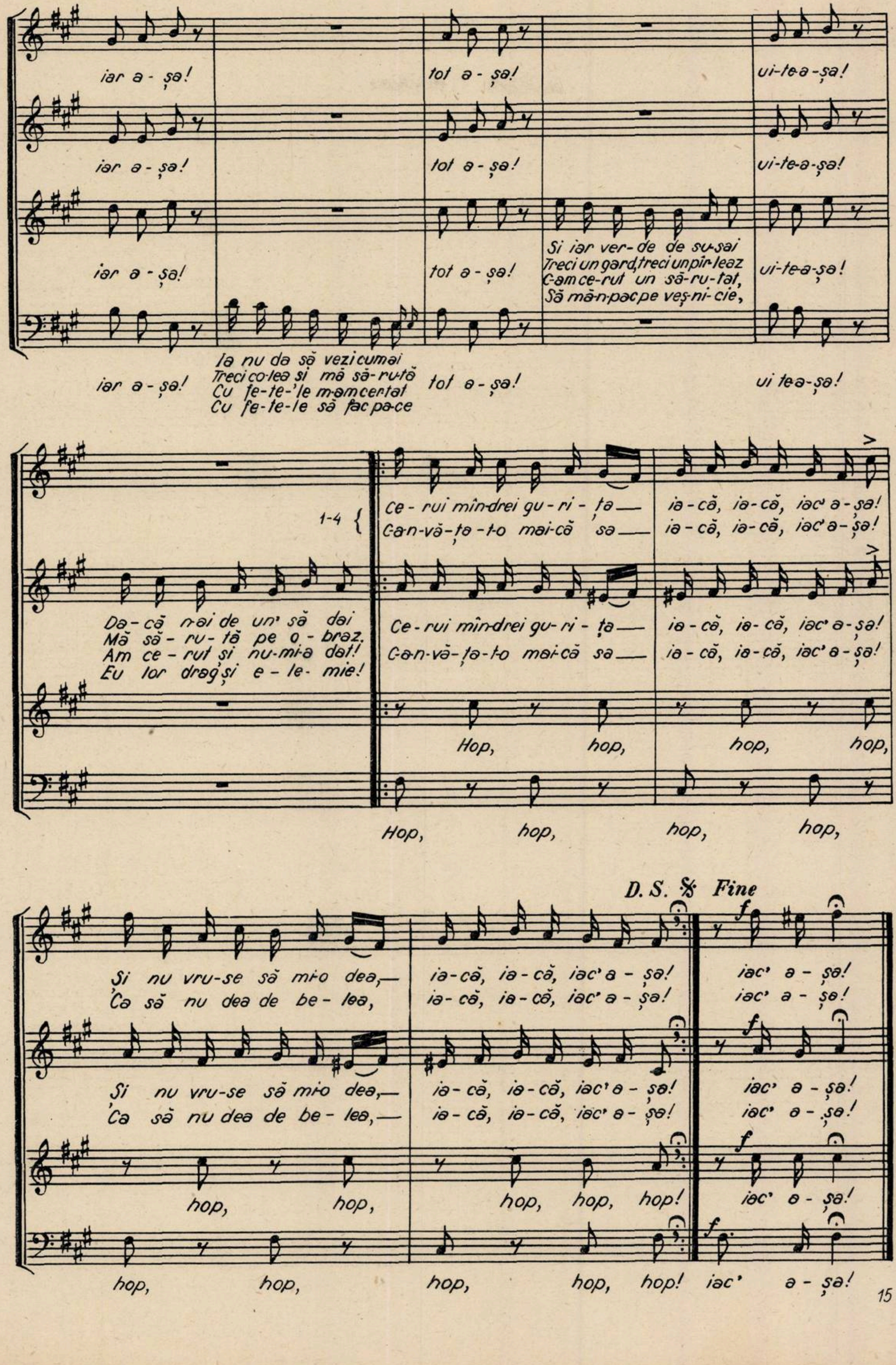

mîn-dru-ța mea of, of, of, of, pui-cu-ța
mîn-dru-ța mea of, of, of, of, pui-cu-ța
mea of, of, of, of, pui-cu-ța mea
mîn-dru-ța mea of, of, of, of, pui-cu-ța
mea of, of, of, of, mîn-dru-ța
mea of, of, of, of, mîn-dru-ța
of, of, of, of, mîn-dru-ța
mea of, of, of, of mîn-dru-ța mea
mea of, of, of, of, pui-cu-ța mea
mea of, of, of, of, pui-cu-ța mea
mea of, of, of, of, pui-cu-ța mea
of, of, of, of, pui-cu-ța mea of, of, of,


of mîn - dru - ță dra-ga mea mult ți-e
of mîn - dru - ță dra-ga mea mult ți-e
of mîn - dru - ță dra-ga mea mîn - dru - ță dra-ga mea ți-e
of mîn - dru - ța dra-ga mea mult ți-e
rit. poco a poco...
dul - ce gu - ri - ța, of, of, of, of, of, of, of,
dul - ce gu - ri - ța, of, of, of, of, of, of, of,
dul - ce gu - ri - ța, of, of, of, of, of, of, of,
dul - ce gu - ri - ța, of, of, of, of, of, of, of,

IAC-AȘA

Muzica:
SIMEON NICOLESCU

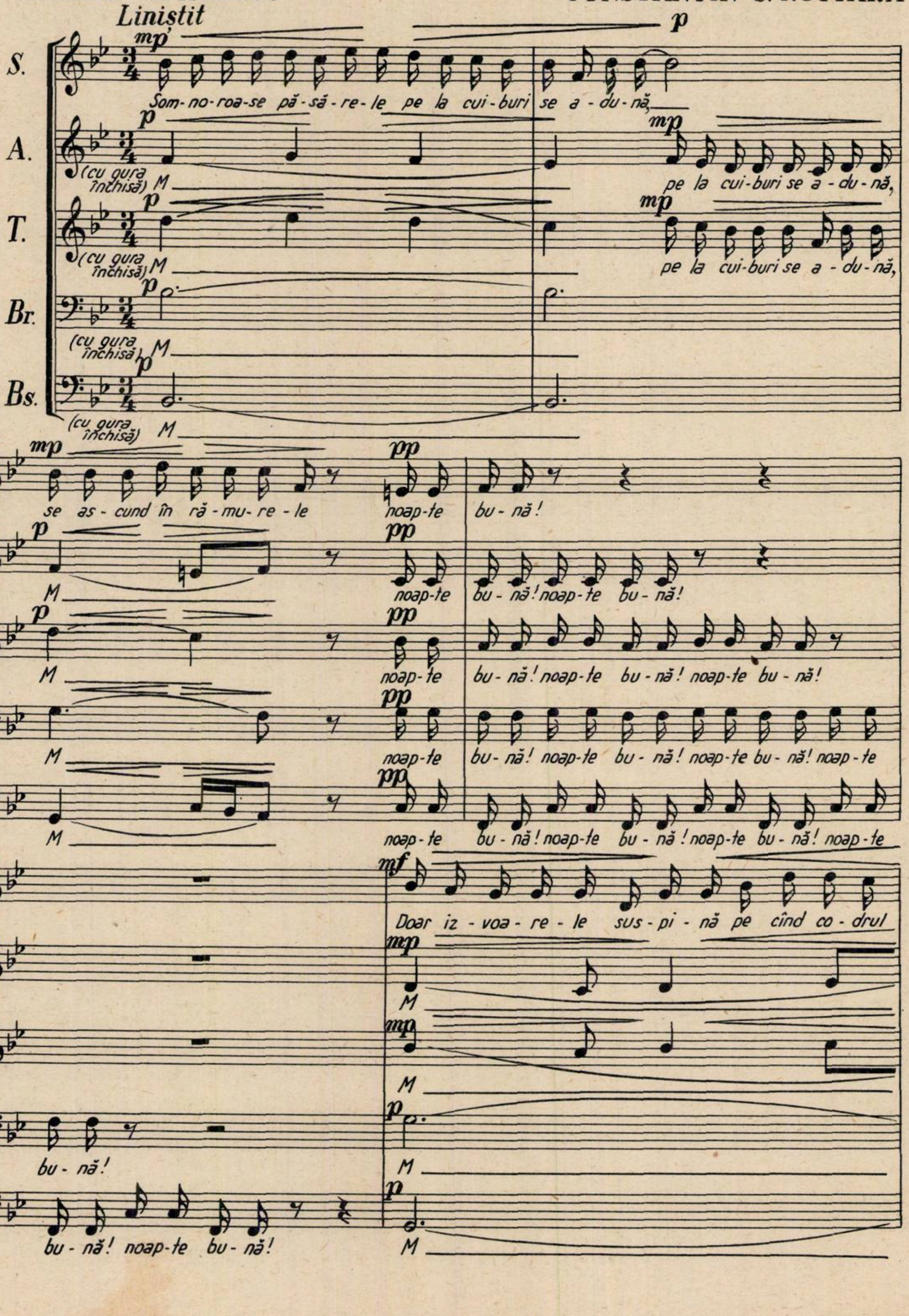

Rar
rit.
Refren
S.
A.
T.
B.
Iac' a - șa! și iar a - șa! iac' a - șa!
1.Foa-ie ver- de de dai, nai
2.Le-li - ță cu fu-sta scur-tă
3.Frunză ver-de ma-to-stat,
4.Nu știu Doam-ne cum a și fa-ce
Iac' a - șa! și iar a - șa! iac' a - șa!
Iac' a - șa! și iar a - șa! iac' a - șa!
Iac' a - șa! și iar a - șa! iac' a - șa!

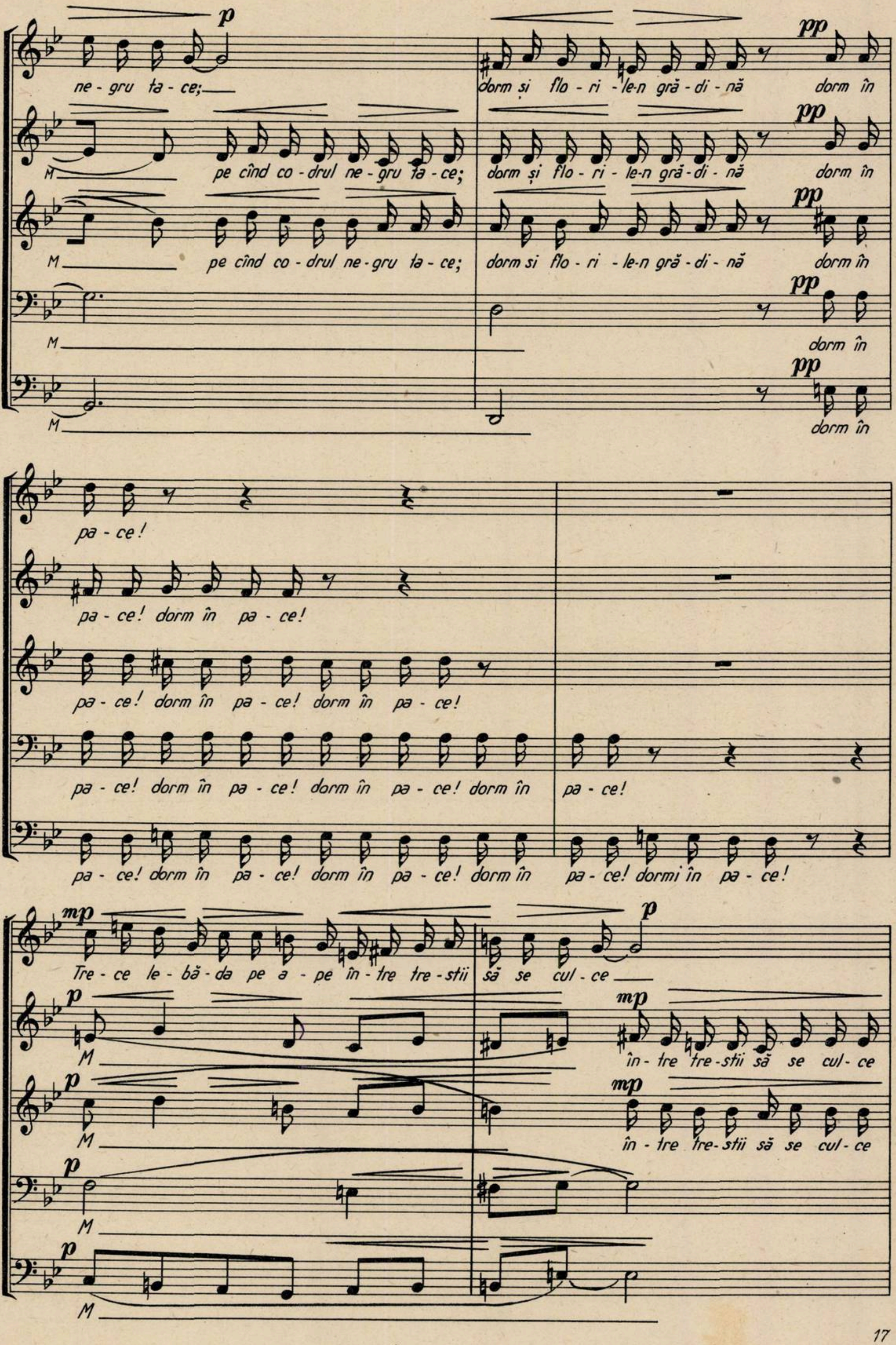

iar a - șa!
tot a - șa!
ui-te-a-șa!
iar a - șa!
tot a - șa!
ui-te-a-șa!
Și iar ver- de de su-sai
Treci un gard, treci un pîr-leaz
C-am ce-rut un să-ru-tat,
Să mă-n pac pe veș-ni-cie,
iar a - șa!
tot a - șa!
ui-te-a-șa!
Ia nu da să vezi cumai
Treci co-lea și mă să-ru-tă
Cu fe-te-'le m-am certat
Cu fe-te-le să fac pa-ce
iar a - șa!
tot a - șa!
ui te-a-șa!
1-4
Ce - rui mîn-drei gu - ri - ța —
C-a-n-vă-ța-t-o mai-că sa —
ia - că, ia - că, iac' a - șa!
ia - că, ia - că, iac' a - șa!
Da - că n-ai de un' să dai
Mă să - ru - tă pe o - braz.
Am ce - rut și nu-mi-a dat!
Eu lor drag și e - le- mie!
Ce - rui mîn-drei gu - ri - ța —
C-a-n-vă-ța-t-o mai-că sa —
ia - că, ia - că, iac' a - șa!
ia - că, ia - că, iac' a - șa!
Hop, hop, hop, hop,
Hop, hop, hop, hop,
D. S. 𝄋 Fine
f
Și nu vru-se să mi-o dea, —
'Ca să nu dea de be - lea,
ia-că, ia - că, iac' a - șa!
ia - că, ia - că, iac' a - șa!
iac' a - șa!
iac' a - șa!
Și nu vru-se să mi-o dea, —
'Ca să nu dea de be - lea, —
ia - că, ia - că, iac' a - șa!
ia - că, ia - că, iac' a - șa!
iac' a - șa!
iac' a - șa!
hop, hop, hop, hop, hop!
iac' a - șa!
hop, hop, hop, hop, hop! iac' a - șa!

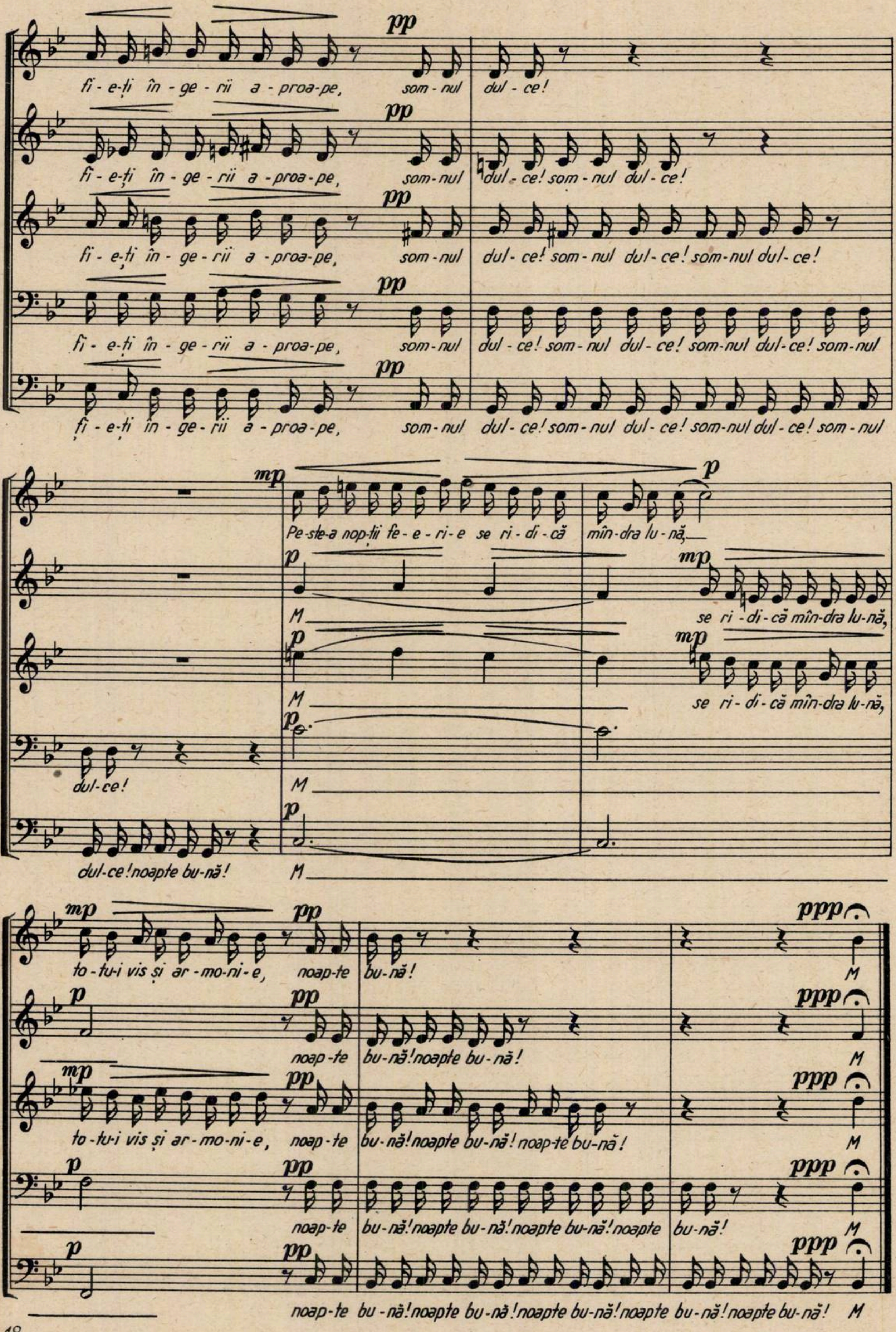
SOMNOROASE PĂSĂRELE

Versuri:
MIHAIL EMINESCU

Muzica:
CONSTANTIN C. NOTTARA


Liniștit
S.
A.
T.
Br.
Bs.
Som-no-roa-se pă-să-re-le pe la cui-buri se a-du-nă,
(cu gura închisă) M
pe la cui-buri se a-du-nă,
(cu gura închisă) M
pe la cui-buri se a-du-nă,
(cu gura închisă) M
(cu gura închisă) M
se as-cund în ră-mu-re-le noap-te bu-nă!
M noap-te bu-nă! noap-te bu-nă!
M noap-te bu-nă! noap-te bu-nă! noap-te bu-nă!
M noap-te bu-nă! noap-te bu-nă! noap-te bu-nă! noap-te bu-nă!
M noap-te bu-nă! noap-te bu-nă! noap-te bu-nă! noap-te bu-nă! noap-te bu-nă!
Doar iz-voa-re-le sus-pi-nă pe cînd co-drul
M
M
M
M


p
ne - gru ta - ce;
dorm și flo - ri - le-n gră - di - nă dorm în
pp
M
pe cînd co - drul ne - gru ta - ce;
dorm și flo - ri - le-n gră - di - nă dorm în
M
pe cînd co - drul ne - gru ta - ce;
dorm si flo - ri - le-n gră - di - nă dorm în
M
dorm în
M
dorm în
pa - ce!
pa - ce! dorm în pa - ce!
pa - ce! dorm în pa - ce! dorm în pa - ce!
pa - ce! dorm în pa - ce! dorm în pa - ce! dorm în pa - ce!
pa - ce! dorm în pa - ce! dorm în pa - ce! dorm în pa - ce! dormi în pa - ce!
mp
Tre - ce le - bă - da pe a - pe în - tre tre - stii să se cul - ce
M
în - tre tre - stii să se cul - ce
M
în - tre tre - stii să se cul - ce
M
M

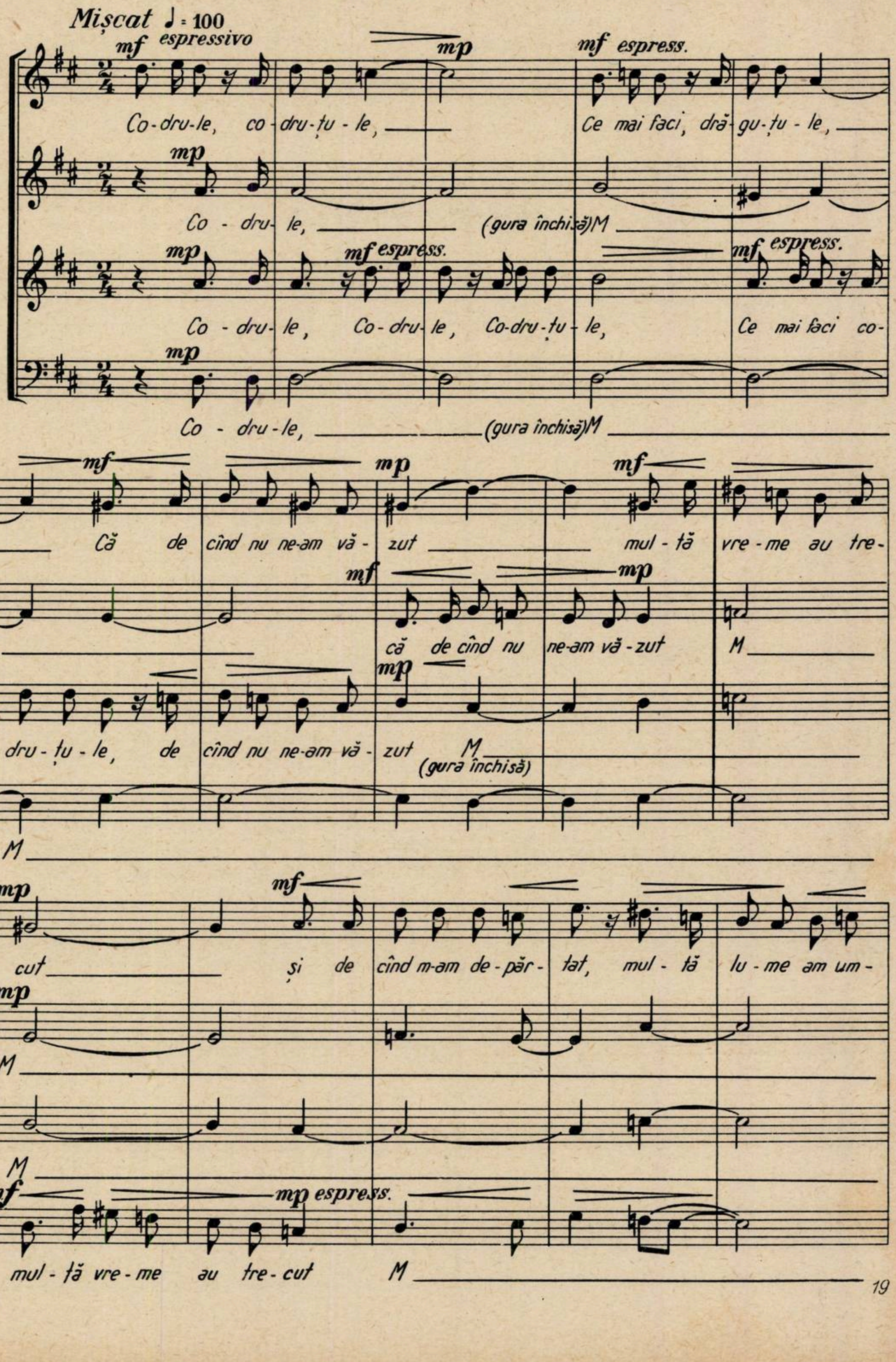
pp
fi-e-ți în-ge-rii a-proa-pe, som-nul dul-ce!
fi-e-ți în-ge-rii a-proa-pe, som-nul dul-ce! som-nul dul-ce!
fi-e-ți în-ge-rii a-proa-pe, som-nul dul-ce! som-nul dul-ce! som-nul dul-ce!
fi-e-ți în-ge-rii a-proa-pe, som-nul dul-ce! som-nul dul-ce! som-nul dul-ce! som-nul dul-ce!
fi-e-ți în-ge-rii a-proa-pe, som-nul dul-ce! som-nul dul-ce! som-nul dul-ce! som-nul dul-ce! noapte bu-nă!
mp
p
Pe-ste-a nop-ții fe-e-ri-e se ri-di-că mîn-dra lu-nă,
M
se ri-di-că mîn-dra lu-nă,
M
se ri-di-că mîn-dra lu-nă,
M
M
to-tu-i vis și ar-mo-ni-e, noap-te bu-nă!
noap-te bu-nă! noapte bu-nă!
to-tu-i vis și ar-mo-ni-e, noap-te bu-nă! noapte bu-nă! noap-te bu-nă!
noap-te bu-nă! noapte bu-nă! noapte bu-nă! noapte bu-nă!
noap-te bu-nă! noapte bu-nă! noapte bu-nă! noapte bu-nă! noapte bu-nă!
ppp
M

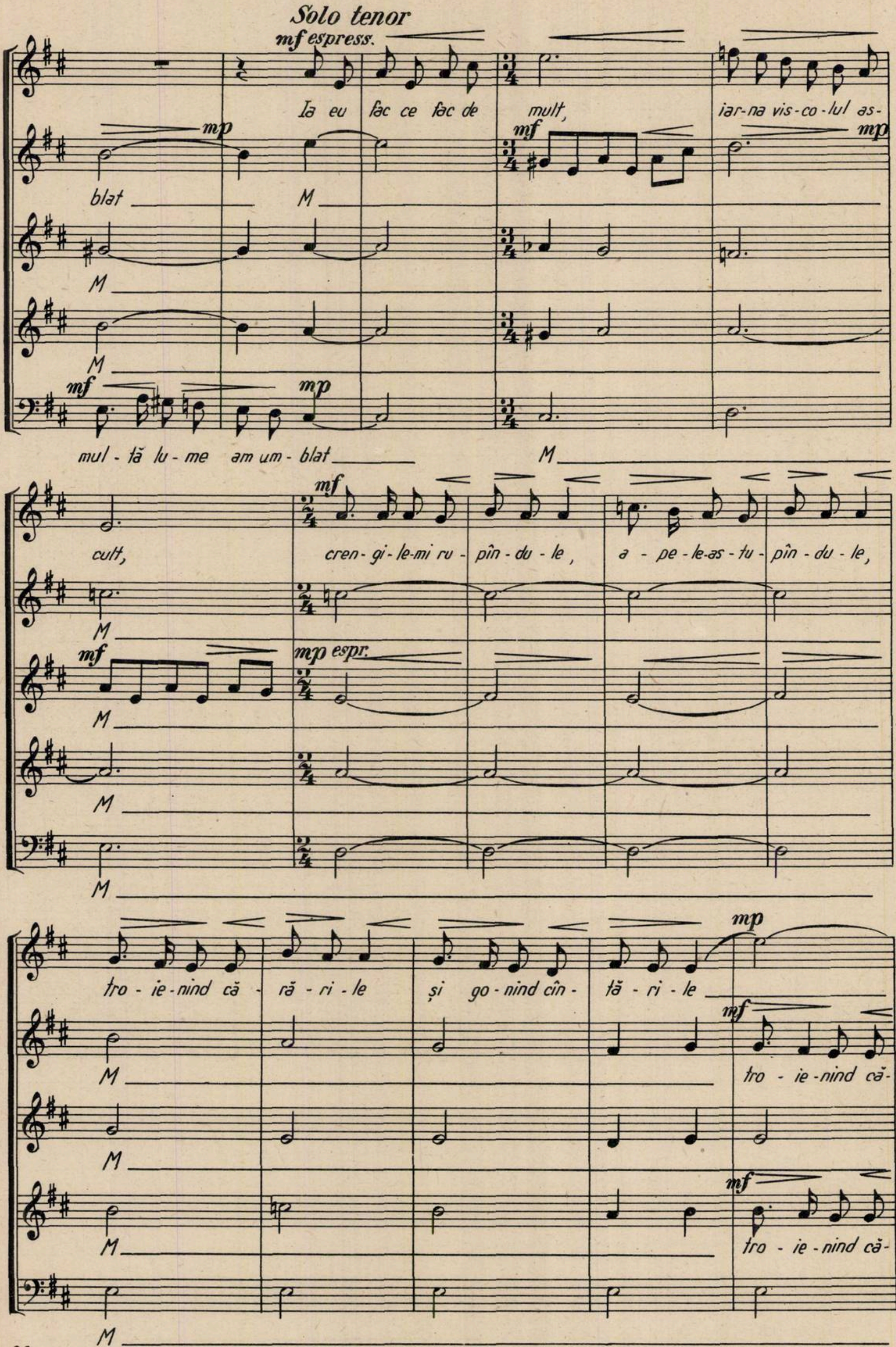
REVEDERE

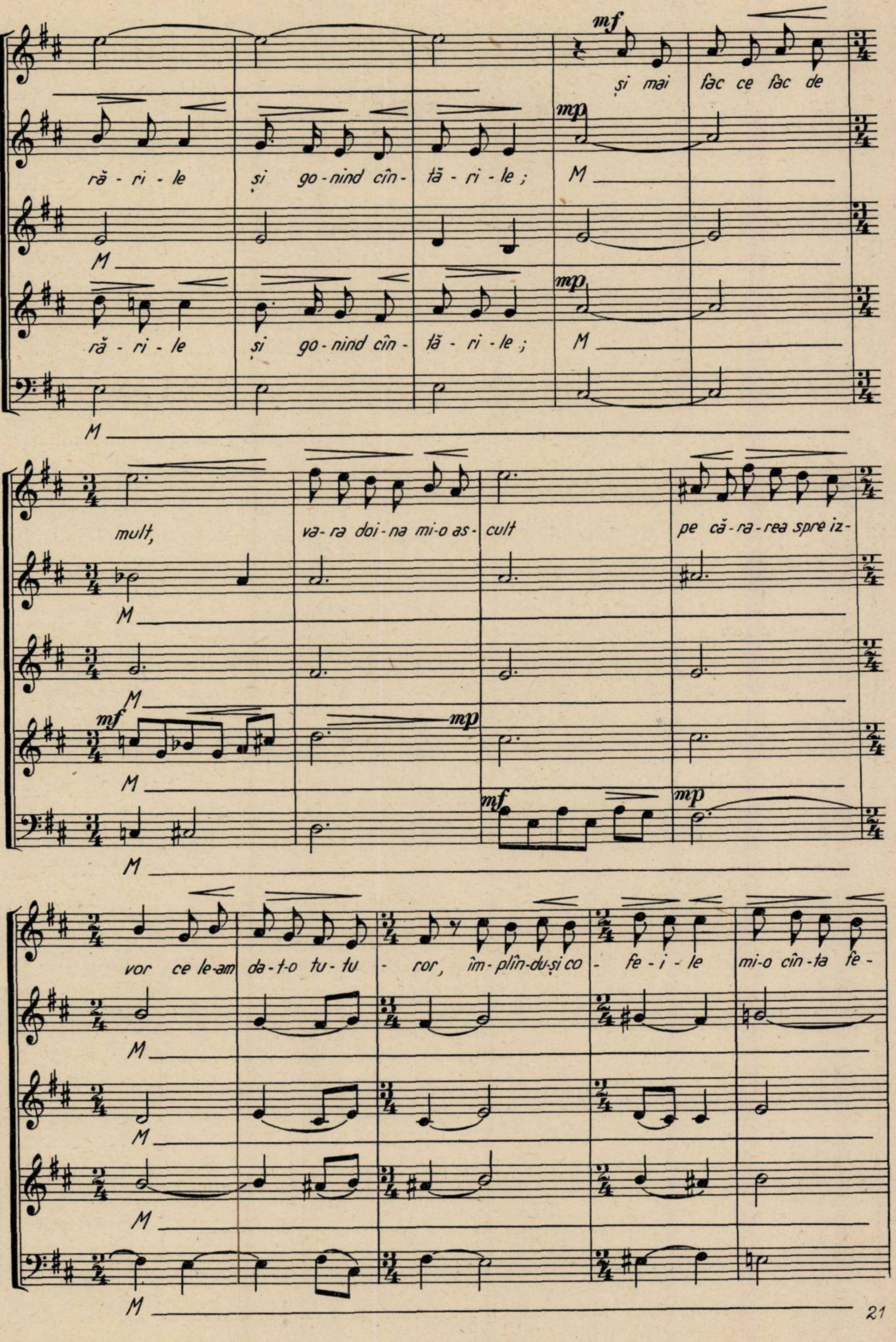
Solo tenor și cor mixt

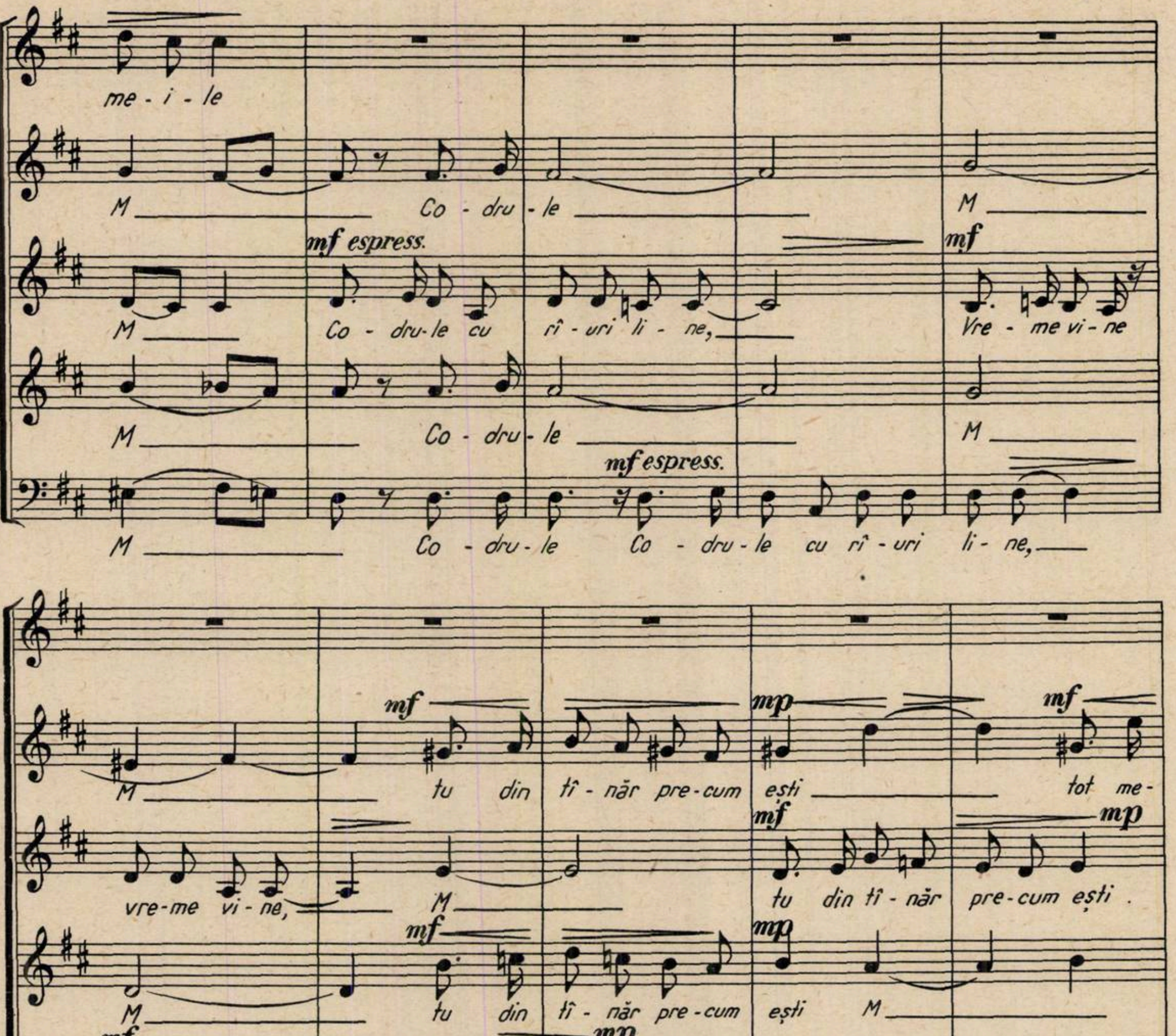
Versuri:
MIHAIL EMINESCU

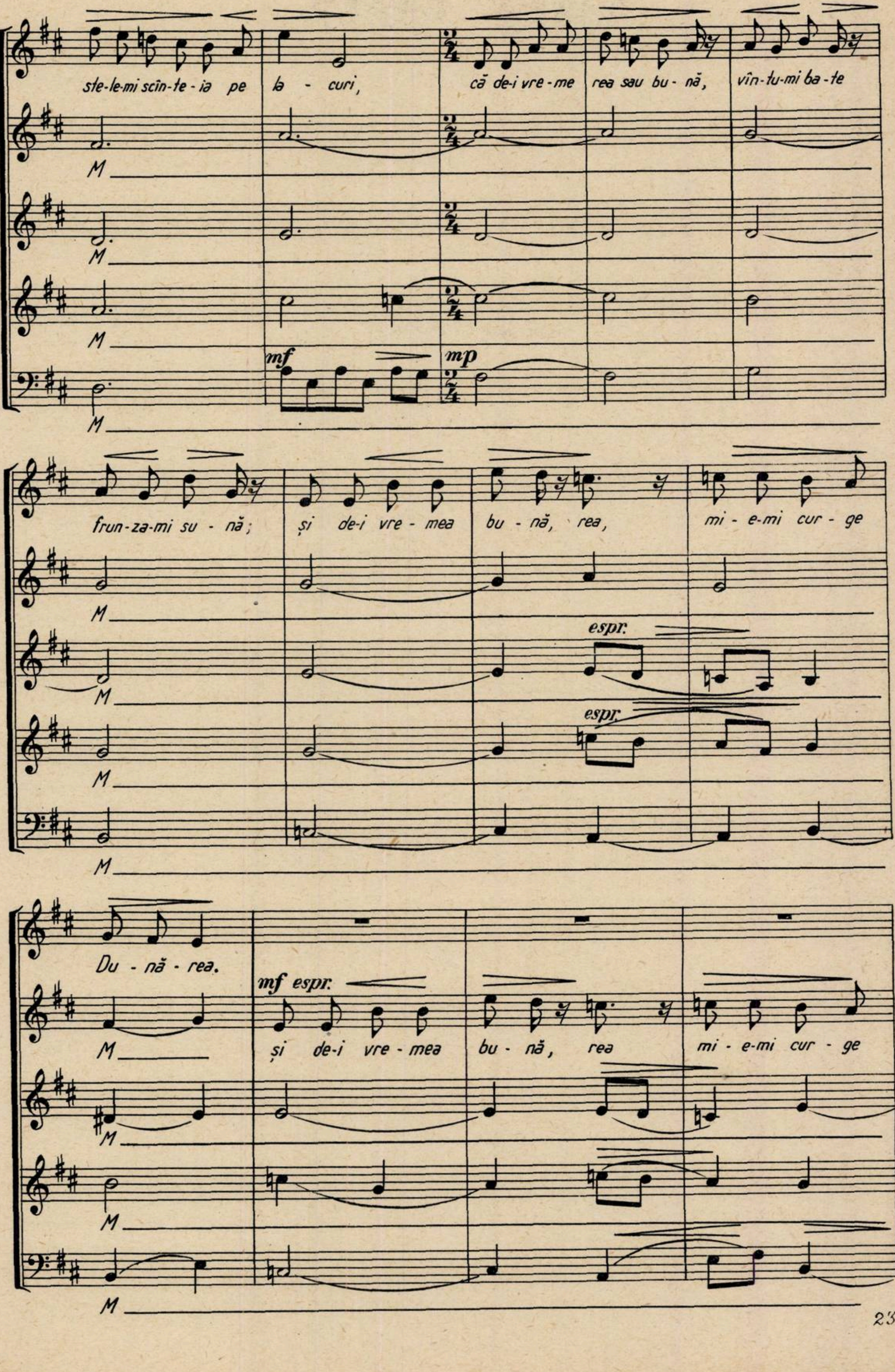
Muzica:
CONSTANTIN C. NOTTARA

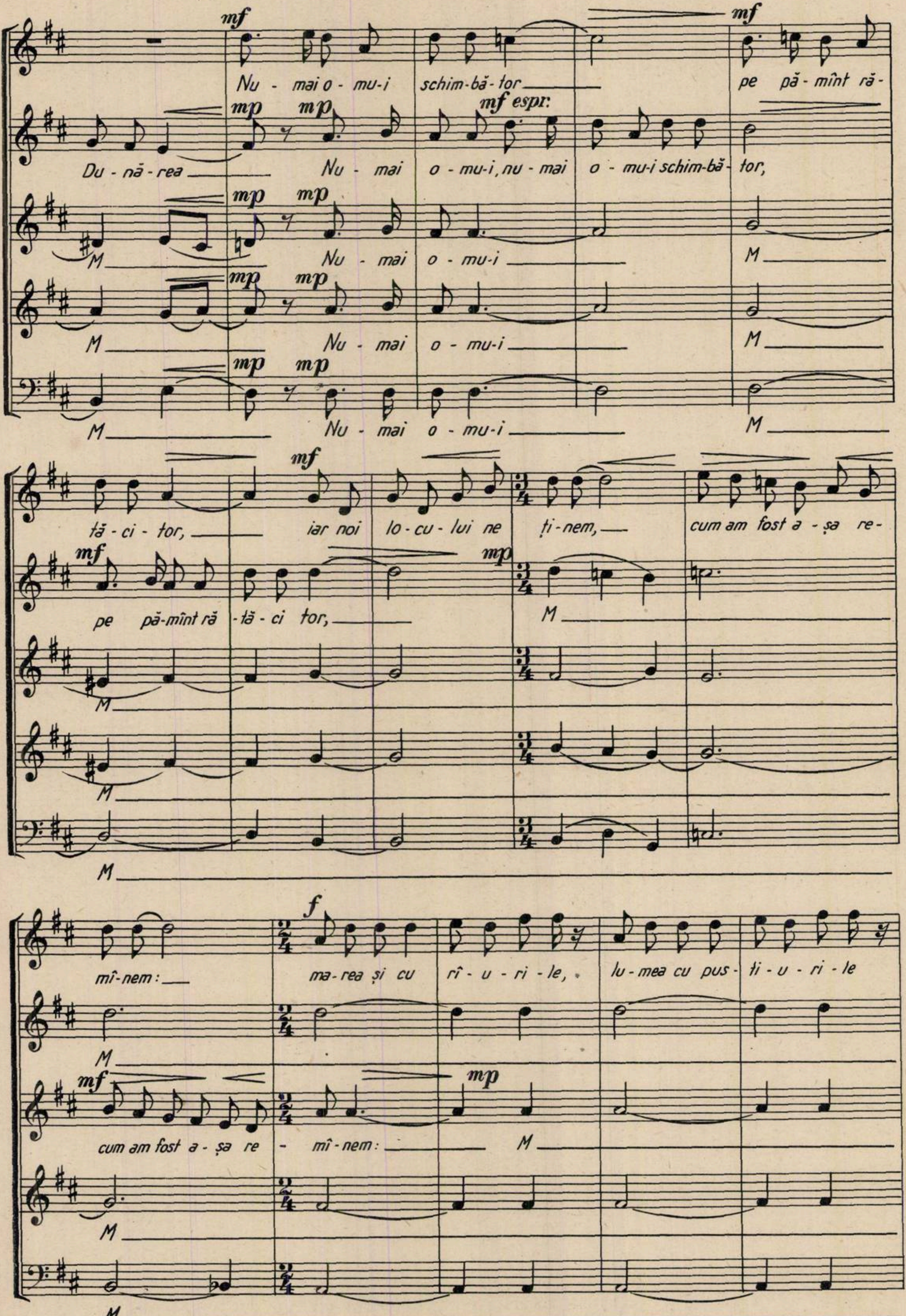

Mișcat ♩ = 100
mf espressivo
mp
mf espress.
mf
espress.
mp espress.
S.
A.
T.
B.
(gura închisă)
Co-dru-le, co-dru-țu-le, Ce mai faci, dră-gu-țu-le, Că de cînd nu ne-am vă-zut mul-tă vre-me au tre-cut și de cînd m-am de-păr-tat, mul-tă lu-me am um-
Co-dru-le, (gura închisă) M că de cînd nu ne-am vă-zut M M
Co-dru-le, Co-dru-le, Co-dru-țu-le, Ce mai faci co-dru-țu-le, de cînd nu ne-am vă-zut M (gura închisă) M
Co-dru-le, (gura închisă) M M mul-tă vre-me au tre-cut M

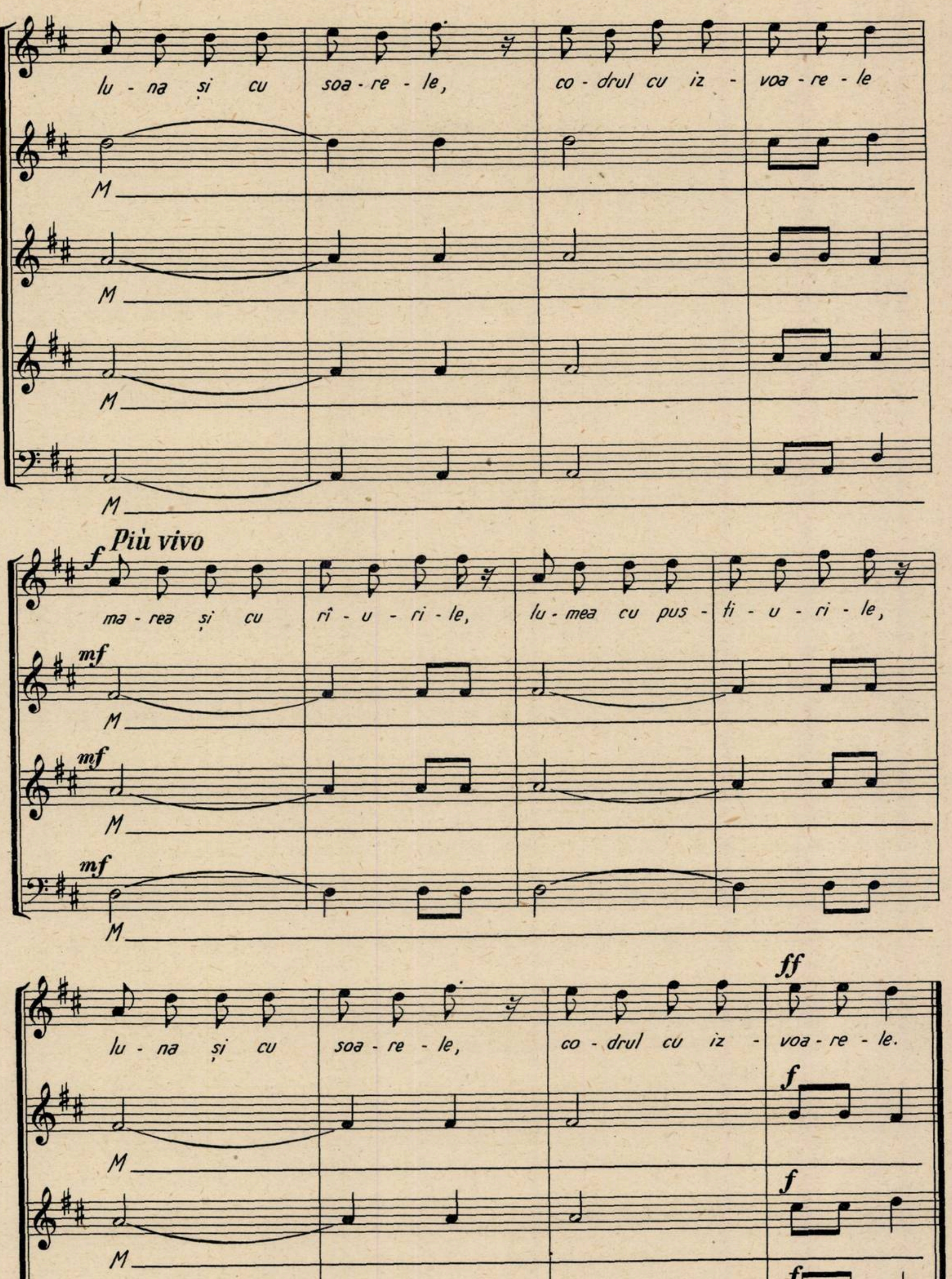

Solo tenor
mf espress.
Ia eu fac ce fac de mult, iar-na vis-co-lul as-cult,
cren-gi-le-mi ru-pîn-du-le, a-pe-le-as-tu-pîn-du-le,
tro-ie-nind că-ră-ri-le și go-nind cîn-tă-ri-le
mp
mf
blat M
M
M
mul-tă lu-me am um-blat M
mp espr.
tro-ie-nind că-
mp


mf
și mai fac ce fac de
mp
ră - ri - le și go - nind cîn - tă - ri - le ; M
M
mp
ră - ri - le și go - nind cîn - tă - ri - le ; M
M
mult, va - ra doi - na mi-o as - cult pe că - ra - rea spre iz -
M
M
mf
mp
M
mf
mp
M
vor ce le-am da - t-o tu - tu - ror, îm - plîn - du - și co - fe - i - le mi-o cîn - ta fe -
M
M
M
M


me - i - le
M Co - dru - le M
mf espress.
M Co - dru-le cu rî - uri li - ne,
mf
Vre - me vi - ne
M Co - dru - le M
mf espress.
M Co - dru - le Co - dru - le cu rî - uri li - ne,
mf
M tu din tî - năr pre-cum ești tot me-
mp
mf
vre-me vi - ne, M tu din tî - năr pre-cum ești .
mp
mf
M tu din tî - năr pre - cum ești M
mp
mf
mp
vre - me tre - ce vre - me vi - ne, M
mf
Ce mi-i vre-mea, cînd de vea - curi
mp
reu în - ti - ne - rești M
M
M
mf
mp
M tot me-reu în - ti - ne - rești M


ste-le-mi scîn-te - ia pe la - curi, că de-i vre-me rea sau bu - nă, vîn-tu-mi ba-te
M
M
M
mf
mp
M
frun-za-mi su - nă; și de-i vre - mea bu - nă, rea, mi - e-mi cur - ge
M
espr.
M
espr.
M
M
Du - nă - rea.
mf espr.
M
și de-i vre - mea bu - nă, rea mi - e-mi cur - ge
M
M
M


mf
Nu - mai o - mu-i schim-bă - tor
mf
pe pă - mînt ră -
mp mp mf espr.
Du - nă - rea Nu - mai o - mu-i, nu - mai o - mu-i schim-bă - tor,
mp mp
M Nu - mai o - mu-i
M
mp mp
M Nu - mai o - mu-i
M
mp mp
M Nu - mai o - mu-i
M
mf
tă - ci - tor, iar noi lo - cu - lui ne ți - nem, cum am fost a - șa re -
mf mp
pe pă-mînt ră - tă - ci tor, M
M
M
M
mî-nem:
f
ma-rea și cu rî - u - ri - le, lu-mea cu pus - ti - u - ri - le
M
mf mp
cum am fost a - șa re - mî - nem: M
M
M

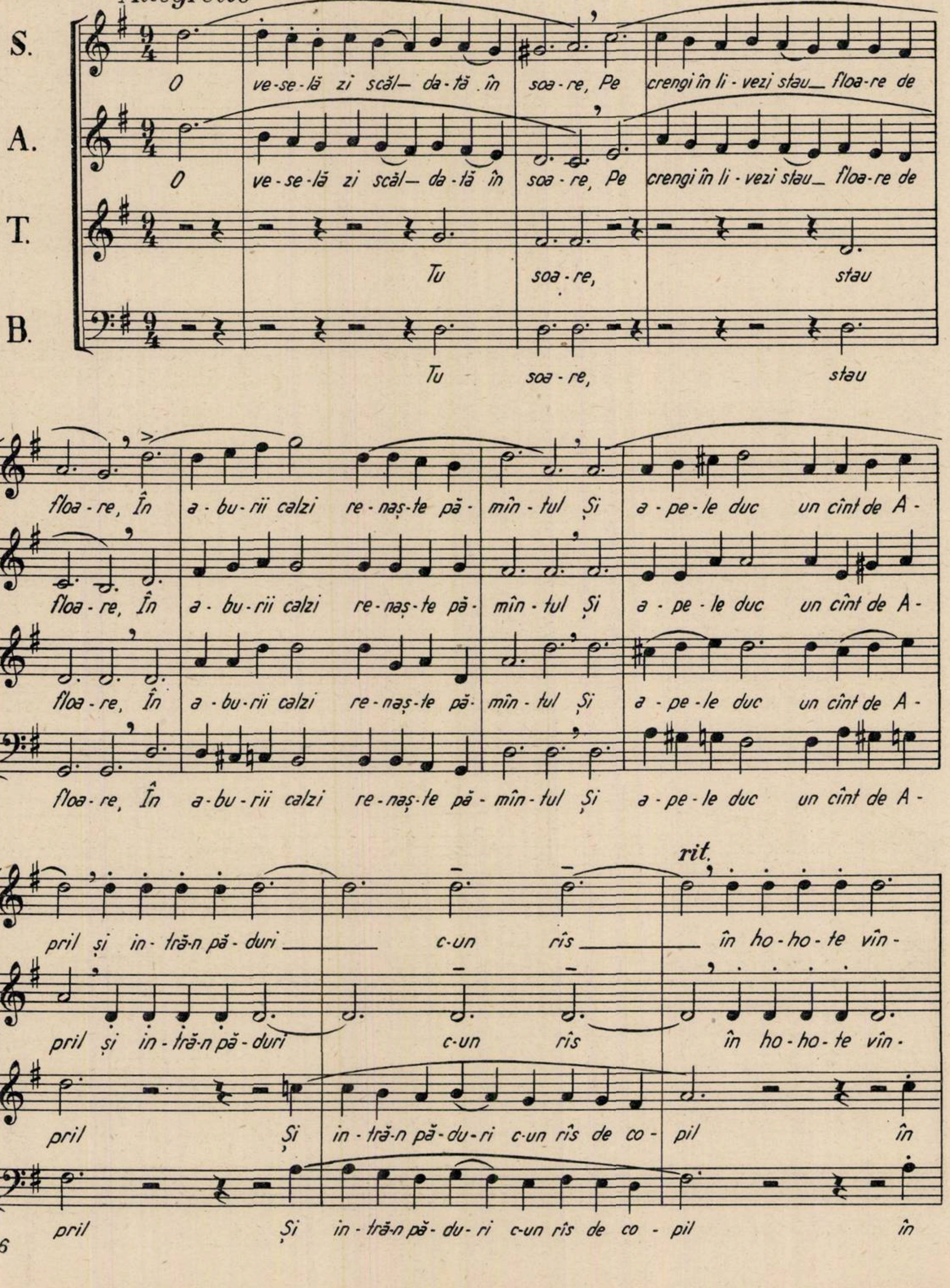

lu - na și cu soa - re - le, co - drul cu iz - voa - re - le
M
M
M
M
Più vivo
f
ma - rea și cu rî - u - ri - le, lu - mea cu pus - ți - u - ri - le,
mf
M
mf
M
mf
M
lu - na și cu soa - re - le, co - drul cu iz - voa - re - le.
ff
f
M
f
M
f
M

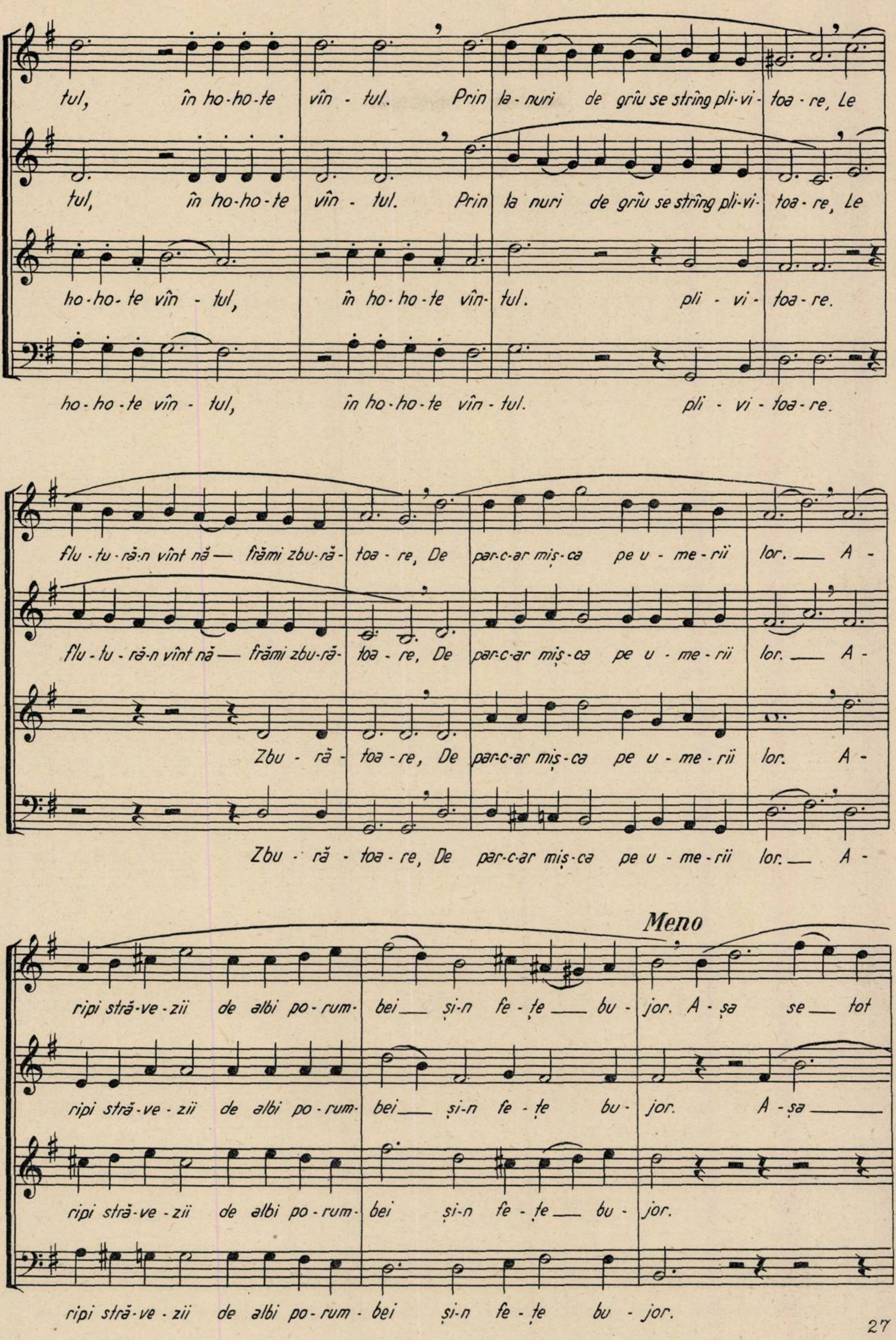
APRIL

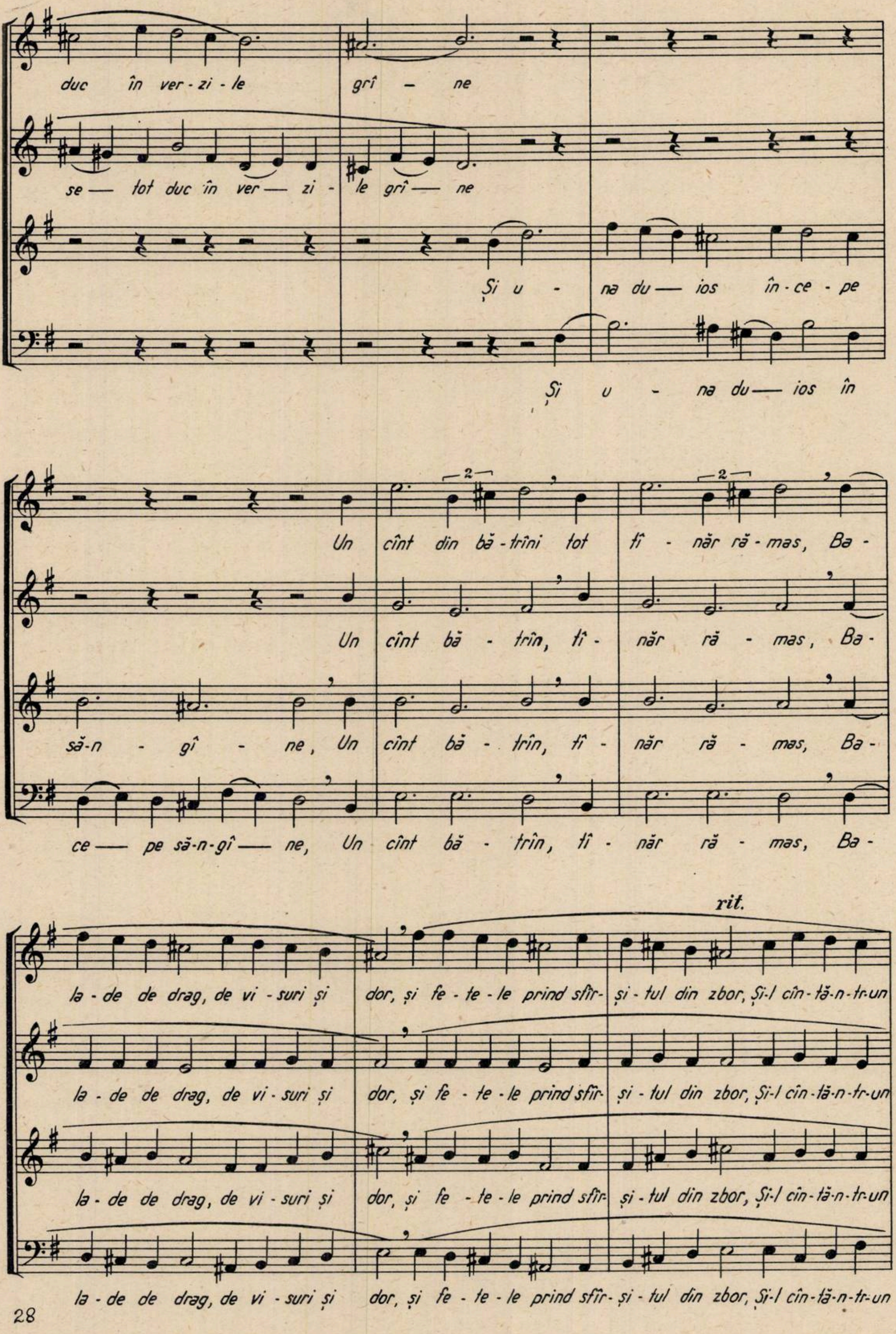
Versuri:
A. STAVRI

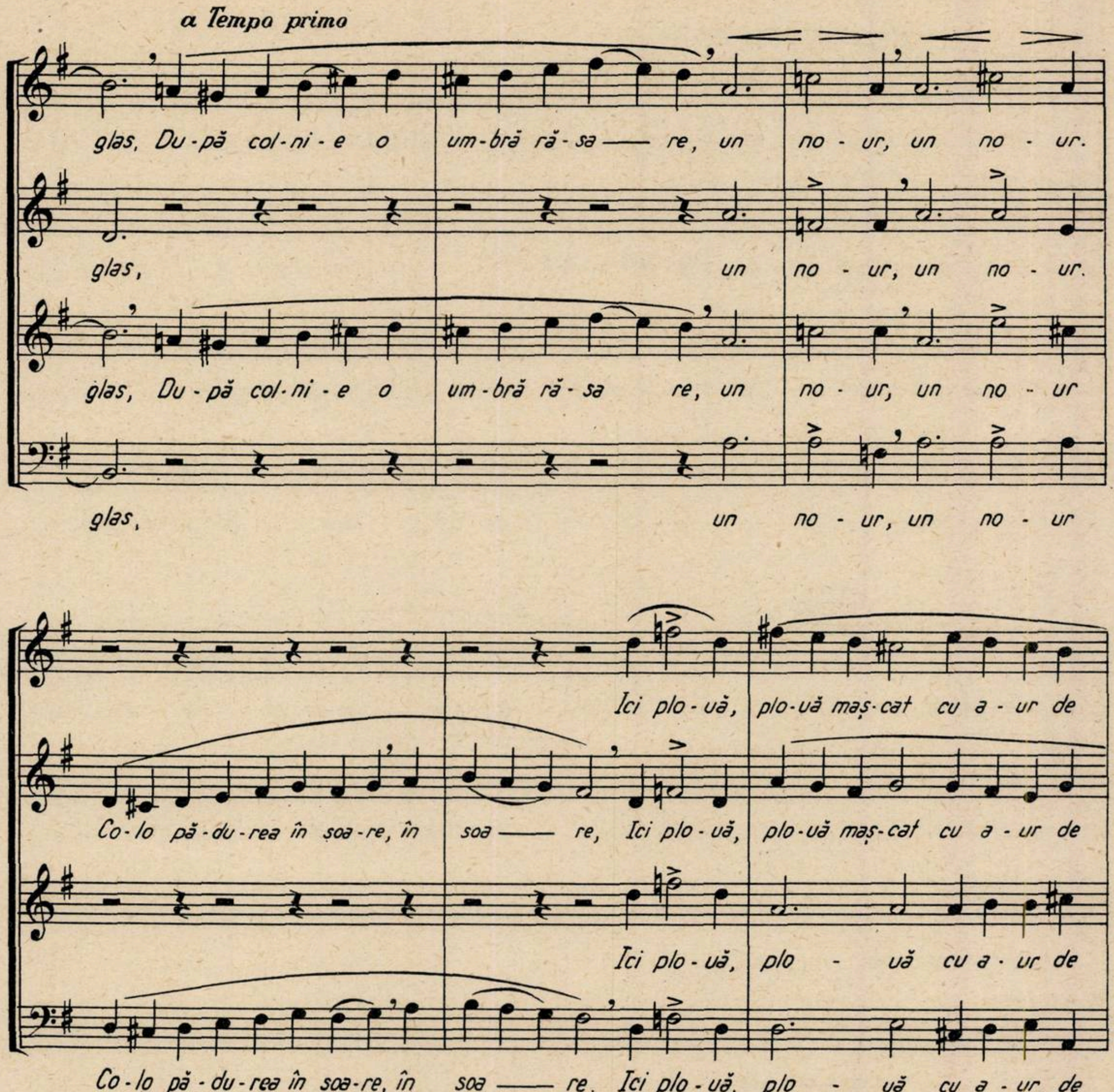
Muzica:
AL. I. ZIRRA

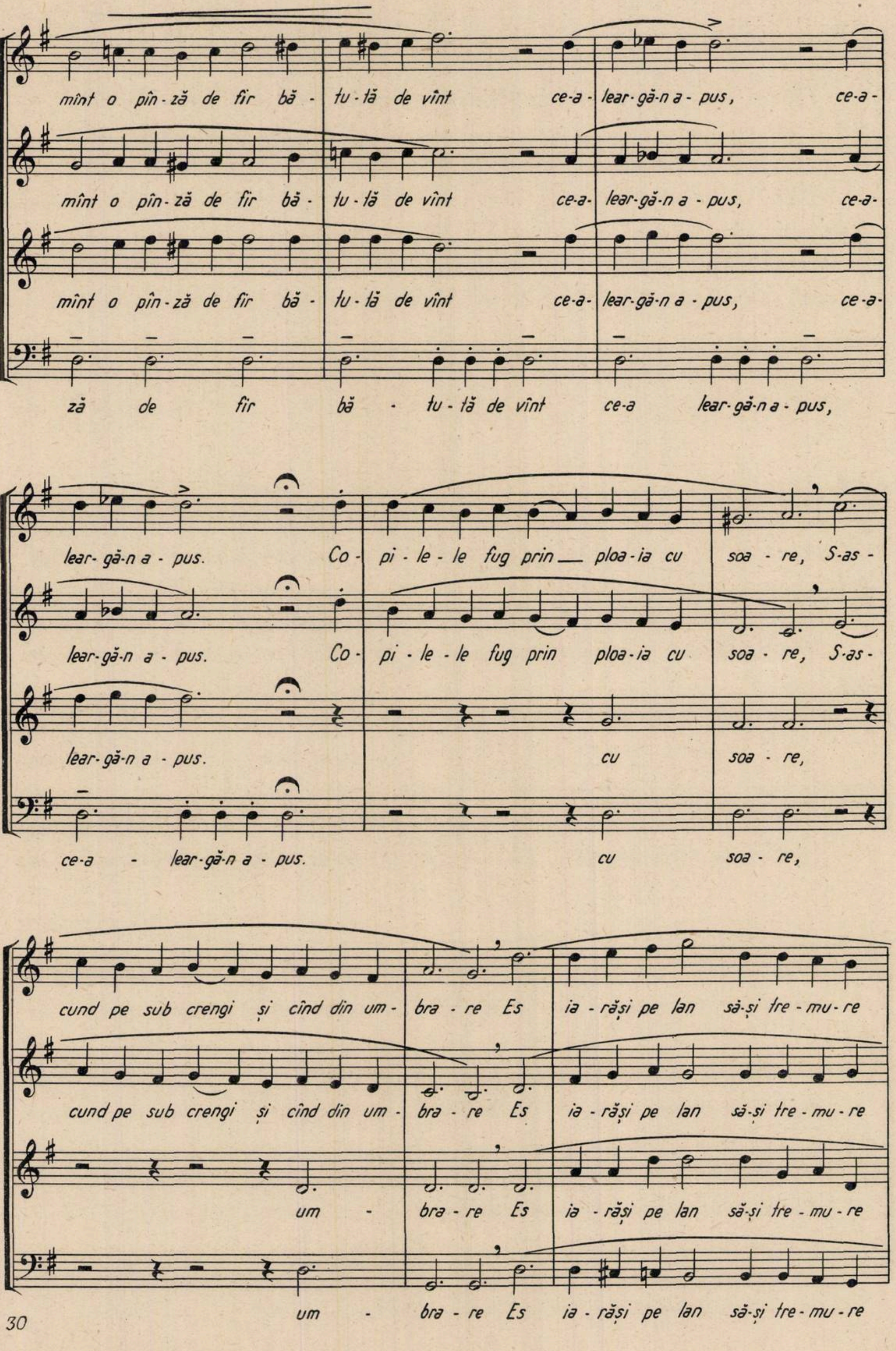
Allegretto

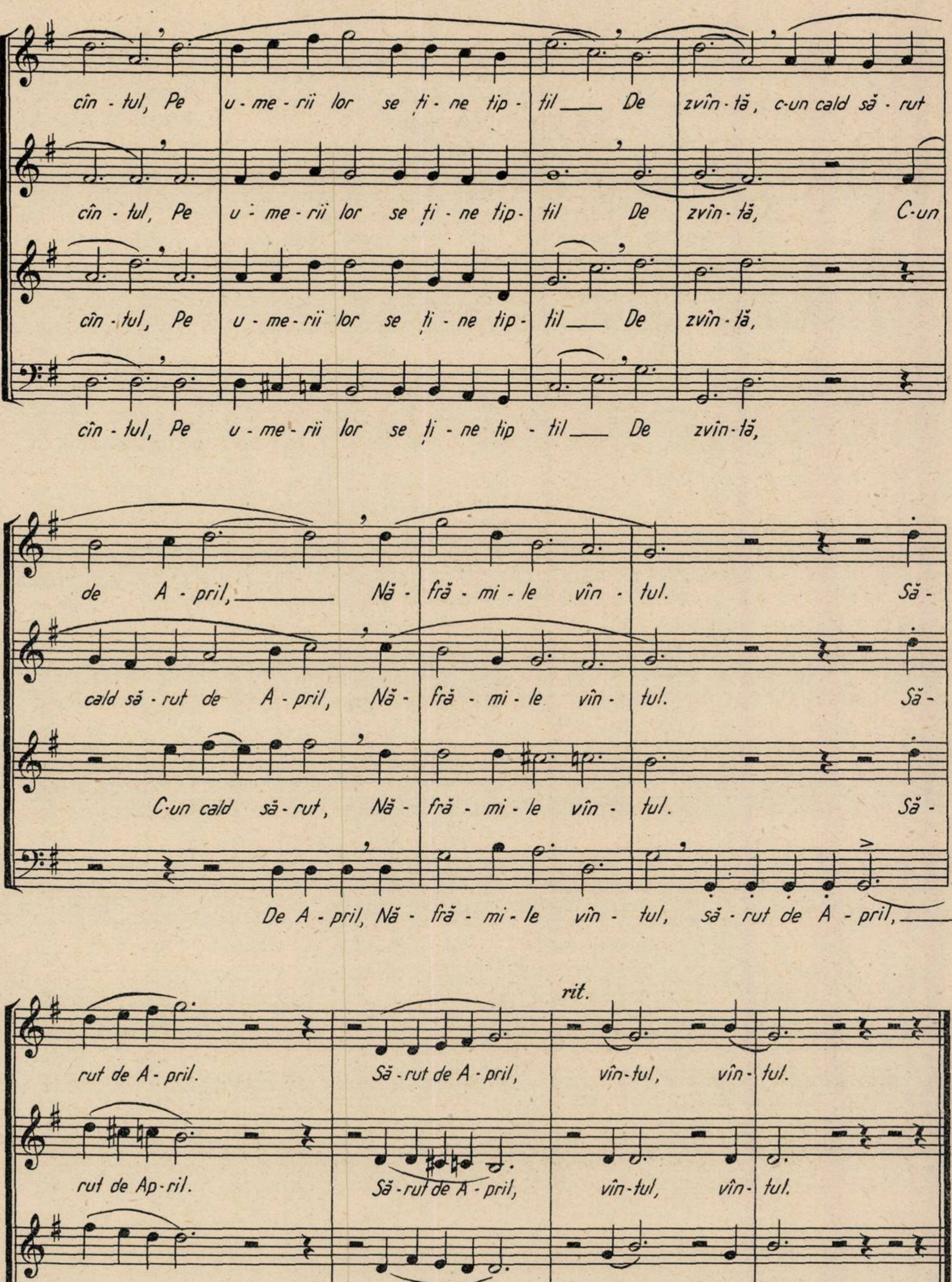

S.
A.
T.
B.
O ve-se-lă zi scăl— da-tă în soa-re, Pe crengi în li-vezi stau__ floa-re de
O ve-se-lă zi scăl— da-tă în soa-re, Pe crengi în li-vezi stau__ floa-re de
Tu soa-re, stau
Tu soa-re, stau
floa-re, În a-bu-rii calzi re-naș-te pă-mîn-tul Și a-pe-le duc un cînt de A-
floa-re, În a-bu-rii calzi re-naș-te pă-mîn-tul Și a-pe-le duc un cînt de A-
floa-re, În a-bu-rii calzi re-naș-te pă-mîn-tul Și a-pe-le duc un cînt de A-
floa-re, În a-bu-rii calzi re-naș-te pă-mîn-tul Și a-pe-le duc un cînt de A-
rit.
pril și in-tră-n pă-duri ______ c-un rîs ______ în ho-ho-te vîn-
pril și in-tră-n pă-duri c-un rîs în ho-ho-te vîn-
pril Și in-tră-n pă-du-ri c-un rîs de co-pil în
pril Și in-tră-n pă-du-ri c-un rîs de co-pil în


tul, în ho-ho-te vîn - tul. Prin la-nuri de grîu se strîng pli-vi- toa - re, Le
tul, în ho-ho-te vîn - tul. Prin la nuri de grîu se strîng pli-vi- toa - re, Le
ho-ho- te vîn - tul, în ho- ho - te vîn- tul. pli - vi - toa - re.
ho- ho - te vîn - tul, în ho-ho-te vîn - tul. pli - vi - toa - re.
flu-tu-ră-n vînt nă — frămi zbu-ră- toa - re, De par-c-ar miș-ca pe u - me-rii lor. — A -
flu - tu - ră-n vînt nă — frămi zbu-ră- toa - re, De par-c-ar miș-ca pe u - me - rii lor. — A -
Zbu - ră - toa - re, De par-c-ar miș-ca pe u - me - rii lor. A -
Zbu - ră - toa - re, De par-c-ar miș-ca pe u - me - rii lor. — A -
Meno
ripi stră-ve-zii de albi po-rum- bei — și-n fe - țe — bu - jor. A - șa se — tot
ripi stră-ve - zii de albi po - rum- bei — și-n fe - țe bu - jor. A - șa —
ripi stră-ve - zii de albi po - rum- bei și-n fe - țe — bu - jor.
ripi stră-ve - zii de albi po - rum - bei și-n fe - țe bu - jor.


duc în ver-zi-le grî — ne
se — tot duc în ver — zi - le grî — ne
Și u - na du — ios în-ce-pe
Și u - na du — ios în
Un cînt din bă-trîni tot tî - năr ră-mas, Ba-
Un cînt bă - trîn, tî - năr ră - mas, Ba-
să-n - gî - ne, Un cînt bă - trîn, tî - năr ră - mas, Ba-
ce — pe să-n-gî — ne, Un cînt bă - trîn, tî - năr ră - mas, Ba-
2
2
rit.
la-de de drag, de vi-suri și dor, și fe-te-le prind sfîr-și-tul din zbor, Și-l cîn-tă-n-tr-un
la-de de drag, de vi-suri și dor, și fe-te-le prind sfîr-și-tul din zbor, Și-l cîn-tă-n-tr-un
la-de de drag, de vi-suri și dor, și fe-te-le prind sfîr-și-tul din zbor, Și-l cîn-tă-n-tr-un
la-de de drag, de vi-suri și dor, și fe-te-le prind sfîr-și-tul din zbor, Și-l cîn-tă-n-tr-un


a Tempo primo
glas, Du-pă col-ni-e o um-bră ră-sa — re, un no-ur, un no-ur.
glas, un no-ur, un no-ur.
glas, Du-pă col-ni-e o um-bră ră-sa re, un no-ur, un no-ur
glas, un no-ur, un no-ur
Ici plo-uă, plo-uă maș-cat cu a-ur de
Co-lo pă-du-rea în șoa-re, în soa — re, Ici plo-uă, plo-uă maș-cat cu a-ur de
Ici plo-uă, plo - uă cu a-ur de
Co-lo pă-du-rea în soa-re, în soa — re, Ici plo-uă, plo - uă cu a-ur de
sus, Ici plo-uă maș-cat cu a-ur de sus. Par-că din cer și pî-nă-n pă-
sus, Ici plo-uă maș-cat cu a-ur de sus. Par-că din cer și pî-nă-n pă-
sus, Ici plo-uă maș-cat cu a-ur de sus. Par-că din cer și pî-nă-n pă-
f
sus, Ici plo-uă maș-cat cu a-ur de sus. E par-că din cer o pîn

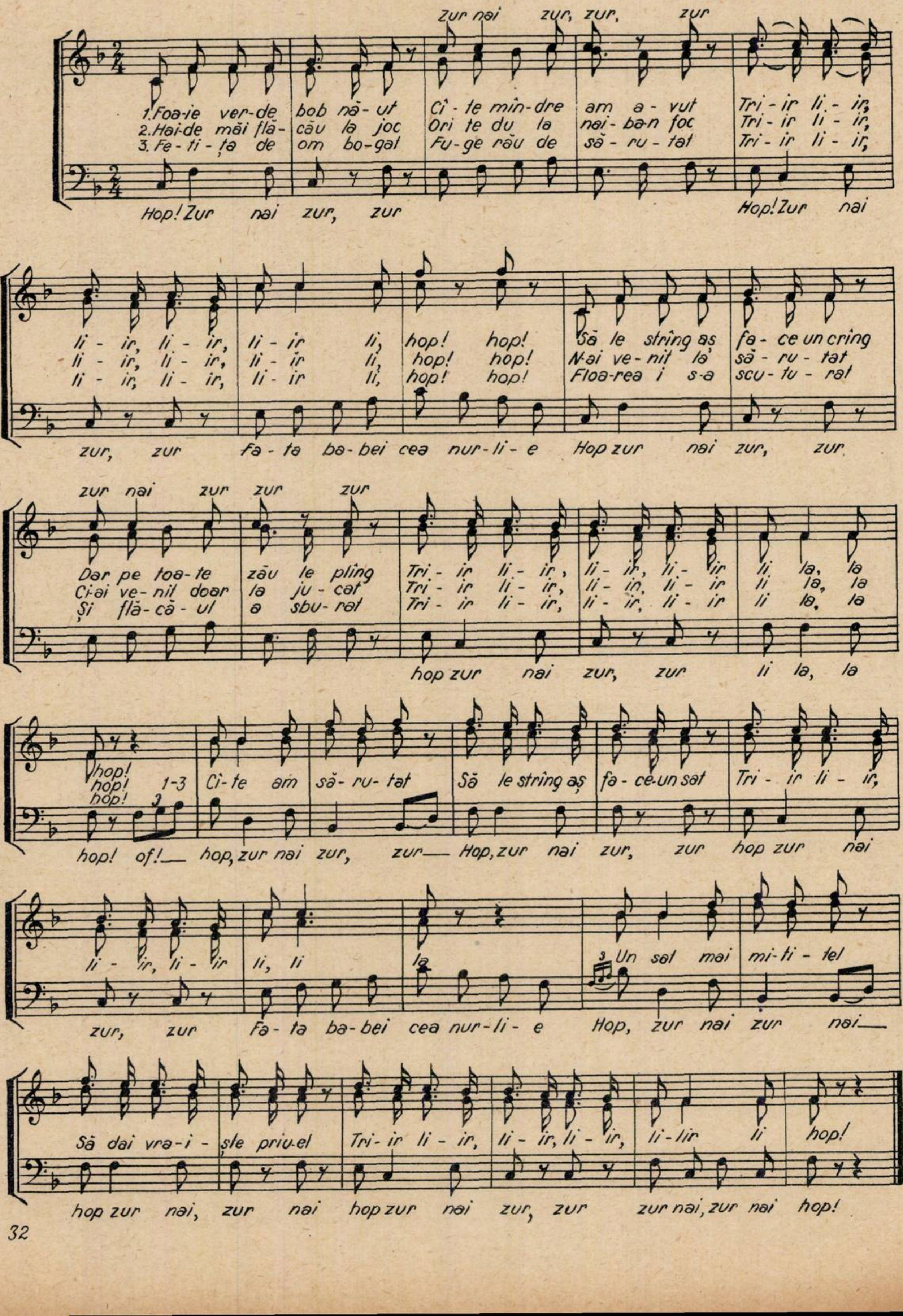

mînt o pîn-ză de fir bă - tu-tă de vînt ce-a - lear-gă-n a - pus, ce-a-
mînt o pîn-ză de fir bă - tu - tă de vînt ce-a- lear-gă-n a - pus, ce-a-
mînt o pîn-ză de fir bă - tu - tă de vînt ce-a- lear-gă-n a - pus, ce-a-
ză de fir bă - tu - tă de vînt ce-a lear-gă-n a - pus,
lear-gă-n a - pus. Co - pi - le - le fug prin ploa - ia cu soa - re, S-as -
lear-gă-n a - pus. Co - pi - le - le fug prin ploa-ia cu soa - re, S-as-
lear-gă-n a - pus. cu soa - re,
ce-a - lear-gă-n a - pus. cu soa - re,
cund pe sub crengi și cînd din um - bra - re Es ia - răși pe lan să-și tre - mu - re
cund pe sub crengi și cînd din um - bra - re Es ia - răși pe lan să-și tre - mu - re
um - bra - re Es ia - răși pe lan să-și tre - mu - re
um - bra - re Es ia - răși pe lan să-și tre - mu - re


cîn - tul, Pe u - me - rii lor se ți - ne tip - til De zvîn - tă, c-un cald să - rut
cîn - tul, Pe u - me - rii lor se ți - ne tip - til De zvîn - tă, C-un
cîn - tul, Pe u - me - rii lor se ți - ne tip - til De zvîn - tă,
cîn - tul, Pe u - me - rii lor se ți - ne tip - til De zvîn - tă,
de A - pril, Nă - fră - mi - le vîn - tul. Să -
cald să - rut de A - pril, Nă - fră - mi - le vîn - tul. Să -
C-un cald să - rut, Nă - fră - mi - le vîn - tul. Să -
De A - pril, Nă - fră - mi - le vîn - tul, să - rut de A - pril,
rit.
rut de A - pril. Să - rut de A - pril, vîn-tul, vîn - tul.
rut de Ap - ril. Să - rut de A - pril, vîn-tul, vîn - tul.
rut de A - pril. Să - rut de A - pril, vîn-tul, vîn - tul.
Să - rut de A - pril vîn - tul, vîn-tul, vîn-tul.

BRÎULEȚUL

COR BĂRBĂTESC

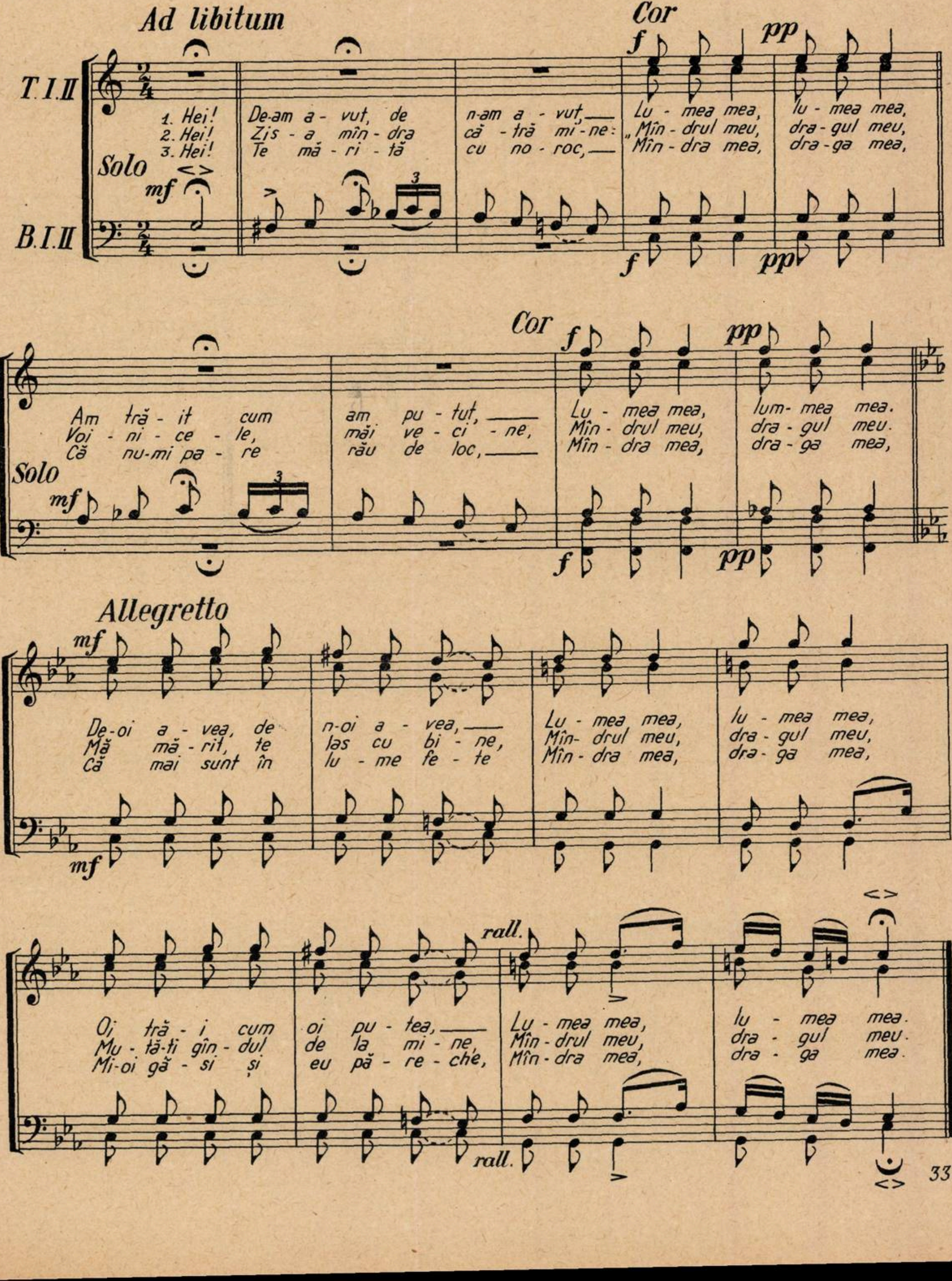
Versuri și Muzica:
JUAREZ MOVILĂ


Zur nai zur, zur, zur
1.Foa-ie ver-de bob nă-ut Cî-te mîn-dre am a-vut Tri-ir li-ir,
2.Hai-de măi flă-cău la joc Ori te du la nai-ba-n foc Tri-ir li-ir,
3.Fe-ti-ța de om bo-gat Fu-ge rău de să-ru-tat Tri-ir li-ir,
Hop! Zur nai zur, zur Hop! Zur nai
li-ir, li-ir, li-ir li, hop! hop! Să le strîng aș fa-ce un crîng
li-ir, li-ir, li-ir li, hop! hop! N-ai ve-nit la să-ru-tat
li-ir, li-ir, li-ir li, hop! hop! Floa-rea i s-a scu-tu-rat
zur, zur fa-ta ba-bei cea nur-li-e Hop zur nai zur, zur
zur nai zur zur zur
Dar pe toa-te zău le plîng Tri-ir li-ir, li-ir, li-ir li la, la
Ci-ai ve-nit doar la ju-cat Tri-ir li-ir, li-ir, li-ir li la, la
Și flă-că-ul a sbu-rat Tri-ir li-ir, li-ir, li-ir li la, la
hop zur nai zur, zur li la, la
hop! hop! hop! 1-3 Cî-te am să-ru-tat Să le string aș fa-ce-un sat Tri-ir li-ir,
hop! of! hop, zur nai zur, zur Hop, zur nai zur, zur hop zur nai
li-ir, li-ir li, li la Un sat mai mi-ti-tel
zur, zur Fa-ta ba-bei cea nur-li-e Hop, zur nai zur nai
Să dai vra-i-ște priv-el Tri-ir li-ir, li-ir, li-ir, li-lir li hop!
hop zur nai, zur nai hop zur nai zur, zur zur nai, zur nai hop!

LUMEA MEA

Cîntec popular
pentru
bariton solo și cor bărbătesc

Arm. și aranj:
T. TEODORESCU

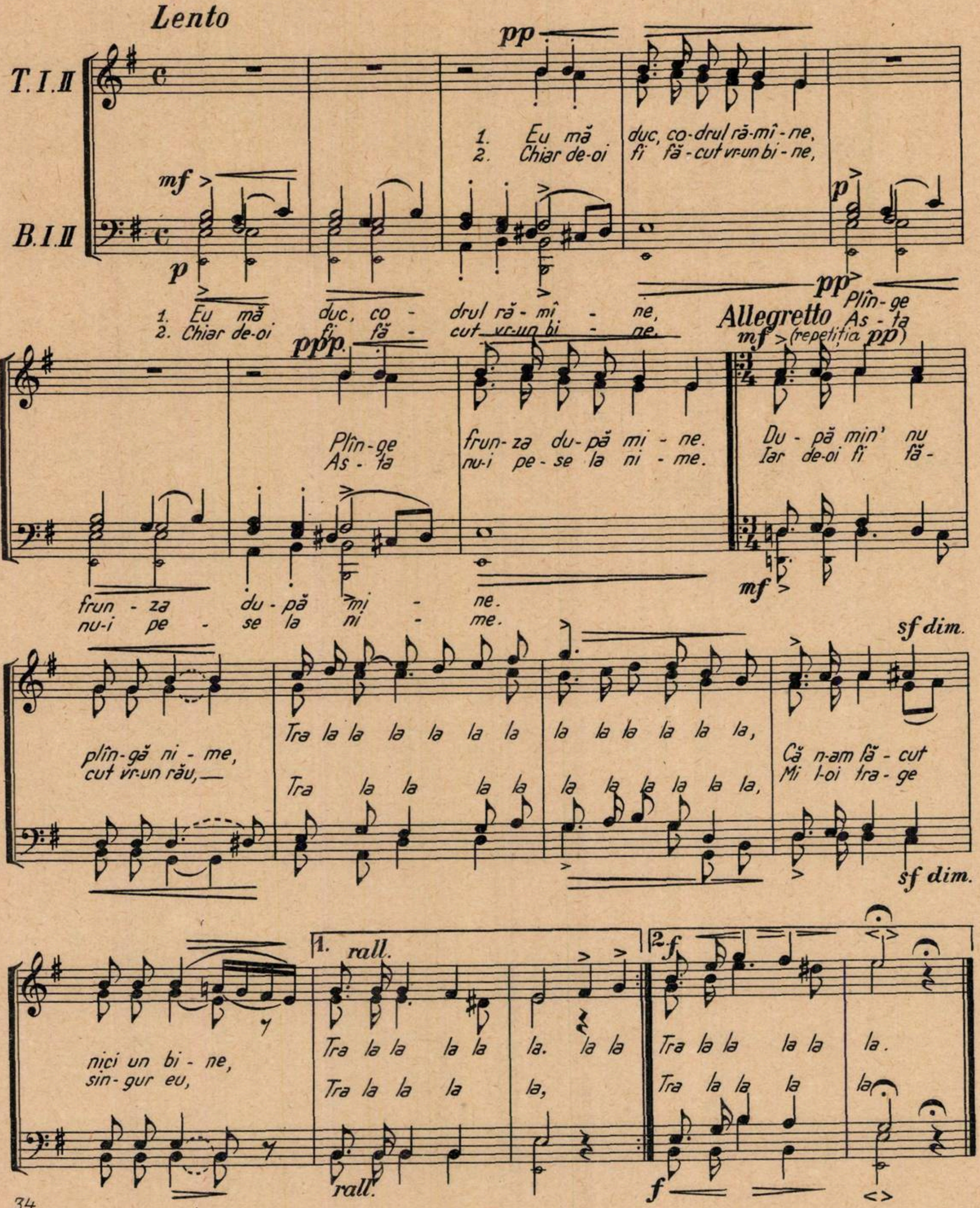


Ad libitum
Cor
T. I. II
Solo
B. I. II
1. Hei! De-am a - vut, de n-am a - vut, Lu - mea mea, lu - mea mea,
2. Hei! Zis - a mîn - dra că - tră mi - ne: „Mîn - drul meu, dra - gul meu,
3. Hei! Te mă - ri - tă cu no - roc, Mîn - dra mea, dra - ga mea,
Am tră - it cum am pu - tut, Lu - mea mea, lum - mea mea.
Voi - ni - ce - le, măi ve - ci - ne, Mîn - drul meu, dra - gul meu.
Că nu - mi pa - re rău de loc, Mîn - dra mea, dra - ga mea,
Allegretto
De - oi a - vea, de n - oi a - vea, Lu - mea mea, lu - mea mea,
Mă mă - rit, te las cu bi - ne, Mîn - drul meu, dra - gul meu,
Că mai sunt în lu - me fe - te Mîn - dra mea, dra - ga mea,
Oi tră - i cum oi pu - tea, Lu - mea mea, lu - mea mea.
Mu - tă - ți gîn - dul de la mi - ne, Mîn - drul meu, dra - gul meu.
Mi - oi gă - si și eu pă - re - che, Mîn - dra mea, dra - ga mea.
mf
f
pp
rall.

EU MĂ DUC, CODRUL RĂMÎNE.

Cîntec popular
pentru
cor bărbătesc

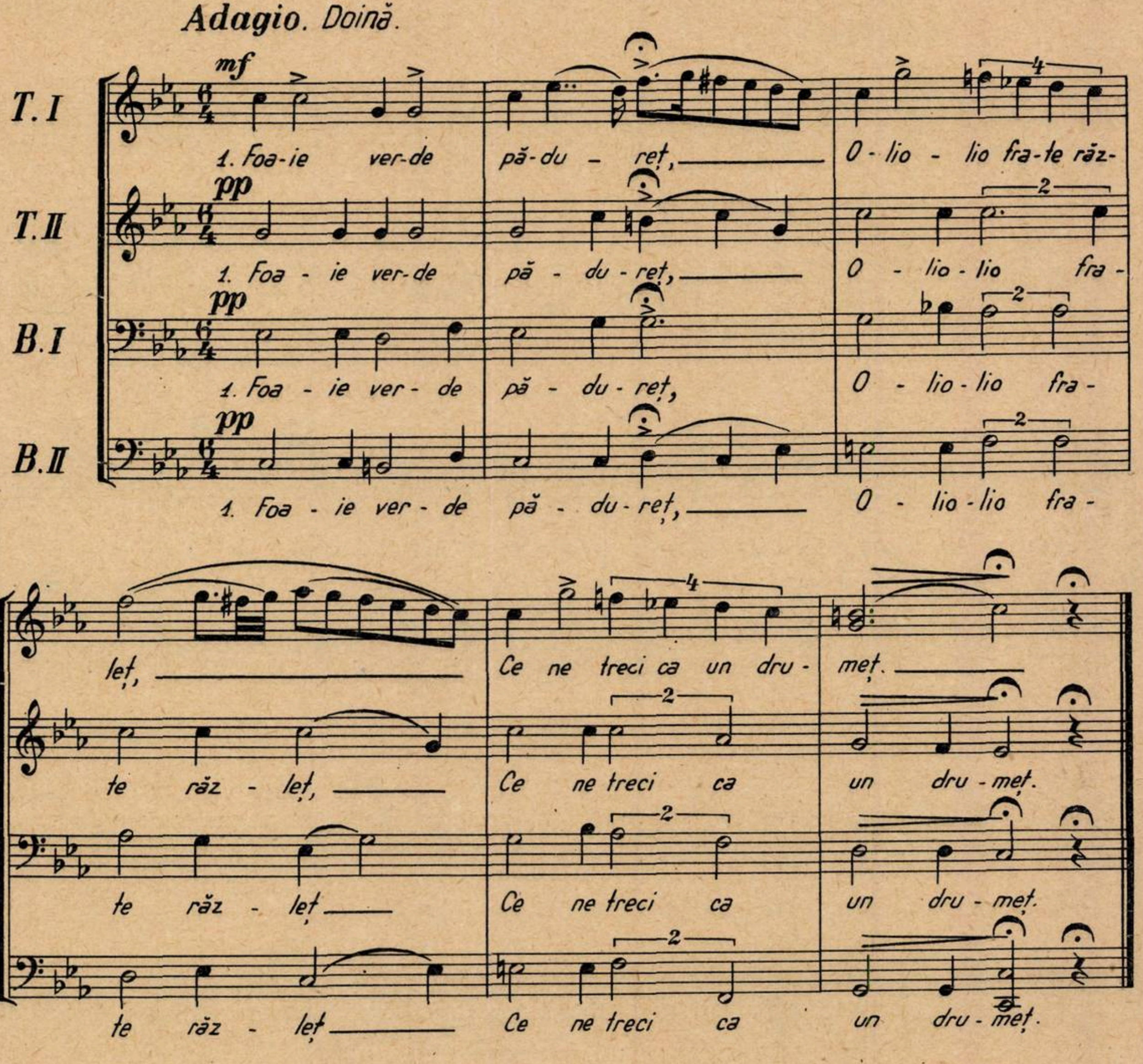
Arm. și aranj:
T. TEODORESCU


Lento
T. I. II
B. I. II
pp
mf
p
1. Eu mă duc, codrul ră-mî-ne,
2. Chiar de-oi fi fă-cut vr-un bi-ne,
1. Eu mă duc, co-drul ră-mî-ne,
2. Chiar de-oi fi fă-cut vr-un bi-ne.
ppp
Plîn-ge frun-za du-pă mi-ne.
As-ta nu-i pe-se la ni-me.
frun-za du-pă mi-ne.
nu-i pe-se la ni-me.
Allegretto
mf (repetiția pp)
Plîn-ge
As-ta
Du-pă min' nu plîn-gă ni-me,
Iar de-oi fi fă-cut vr-un rău,—
Tra la la la la la la la la la la la la,
Tra la la la la la la la la la la,
sf dim.
Că n-am fă-cut nici un bi-ne,
Mi l-oi tra-ge sin-gur eu,
1. rall.
Tra la la la la la. la la
Tra la la la la,
2. f
Tra la la la la la.
Tra la la la la
rall.

FOAIE VERDE PĂDUREȚ

Cîntec popular
pentru
cor bărbătesc

Arm. și aranj:
T. TEODORESCU


Adagio. Doină.
T. I
T. II
B. I
B. II
mf
pp
1. Foa-ie ver-de pă-du-reț, O-lio-lio fra-te răz-leț, Ce ne treci ca un dru-meț.
1. Foa-ie ver-de pă-du-reț, O-lio-lio fra-te răz-leț, Ce ne treci ca un dru-meț.
1. Foa-ie ver-de pă-du-reț, O-lio-lio fra-te răz-leț, Ce ne treci ca un dru-meț.
1. Foa-ie ver-de pă-du-reț, O-lio-lio fra-te răz-leț, Ce ne treci ca un dru-meț.
4
2

2. Că de cînd te-ai răzletit,
Pe la noi n-ai mai venit,
Să vezi cît ești de jălit.

3. Cum te plîng surorile,
De cu zori ca florile,
Pe toate cărările.

4. Cum te plînge cea mai mare,
Cu păr galbăn pe spinare
Cu lacrimi pînă-n paftale.

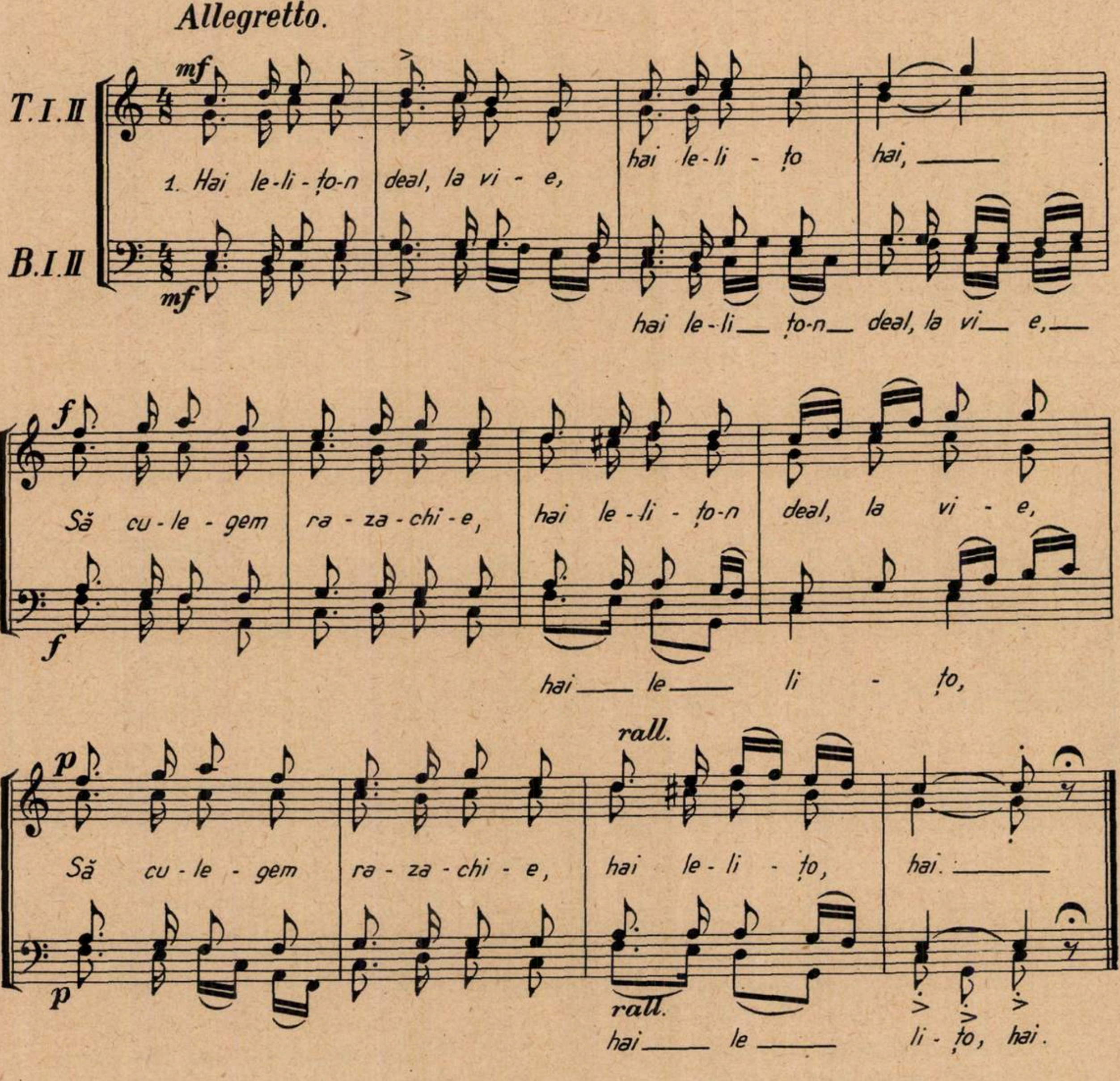
5. Surioara mijlocie,
Cu rochița vișinie,
Cu păr lung pîn în călcîie.

6. Cum te plînge cea mai mică,
Piatra-n vale se despică,
Frunza-n codru toată pică.

HAI LELIȚO, HAI !

Cîntec popular
pentru
cor bărbătesc

Arm. și aranj:
T. TEODORESCU


Allegretto.
T.I.II
B.I.II
mf
1. Hai le-li-țo-n deal, la vi - e,
hai le-li - țo hai, ___
hai le-li ___ ț o-n ___ deal, la vi ___ e, ___
f
Să cu-le - gem ra - za - chi - e, hai le - li - țo-n deal, la vi - e,
hai ___ le ___ li - țo,
p
rall.
Să cu - le - gem ra - za - chi - e, hai le - li - țo, hai. ___
hai ___ le ___ li - țo, hai.

2. *Am o mîndră ca și-o cruce,*
hai lelițo, hai,
Și la lucru n-o pot duce,
hai lelițo, hai. } *bis.*

3. *Dimineața roua-i mare,*
hai lelițo, hai,
Ea te udă pe picioare,
hai lelițo, hai. } *bis.*

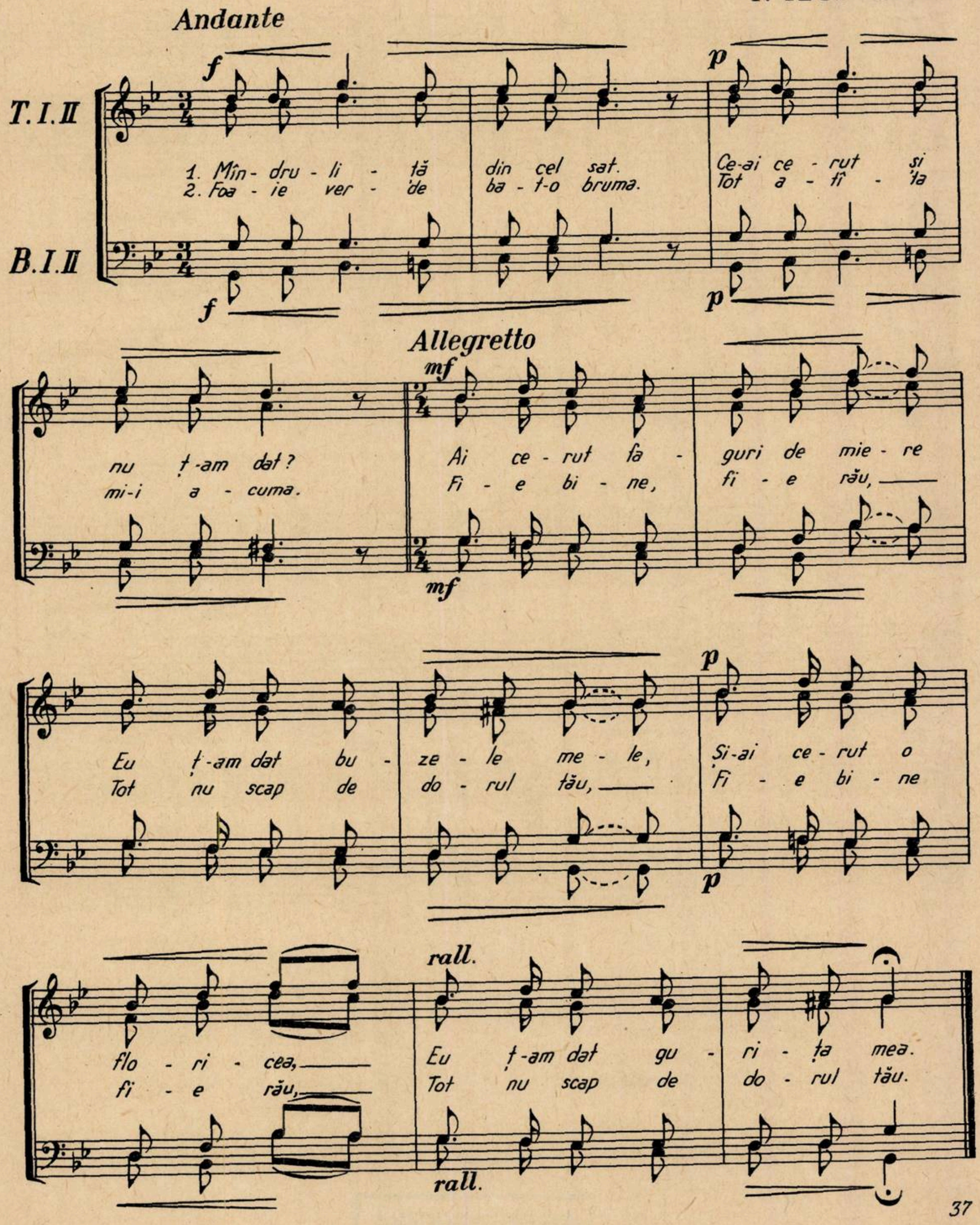
4. *Dimineața roua-i rece,*
hai lelițo, hai,
Ea te udă și se trece,
hai lelițo, hai. } *bis.*

5. *Roua trebue scuturată*
hai lelițo, hai,
Și mîndruța sărutată,
hai lelițo, hai. } *bis.*

MÎNDRULIȚĂ DIN CEL SAT.

Cîntec popular
pentru
cor bărbătesc

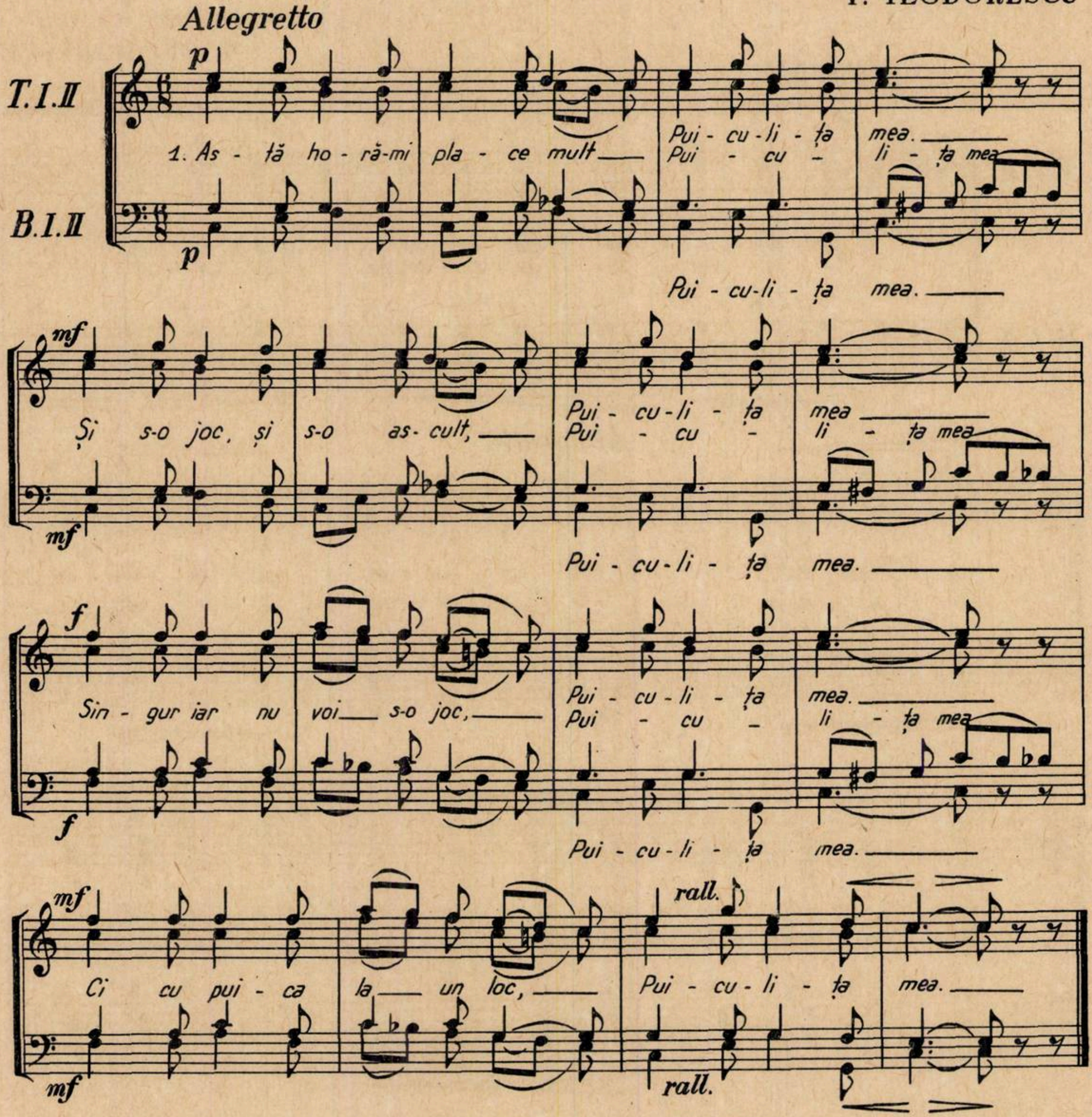
Arm. și aranj:
T. TEODORESCU


Andante
f
p
T. I. II
B. I. II
1. Mîn - dru - li - ță din cel sat. Ce-ai ce - rut și
2. Foa - ie ver - de ba - t-o bruma. Tot a - fi - ța
Allegretto
mf
nu ț-am dat? Ai ce - rut fa - guri de mie - re
mi-i a - cuma. Fi - e bi - ne, fi - e rău,
Eu ț-am dat bu - ze - le me - le, Și-ai ce - rut o
Tot nu scap de do - rul tău, Fi - e bi - ne
rall.
flo - ri - cea, Eu ț-am dat gu - ri - ța mea.
fi - e rău, Tot nu scap de do - rul tău.

PUICULIȚA MEA!

Cîntec popular
pentru
cor bărbătesc

Aranjat:
T. TEODORESCU


Allegretto
p
T.I.II
B.I.II
1. As - tă ho - ră-mi pla - ce mult
Pui - cu - li - ța mea.
Pui - cu - li - ța mea
Pui - cu - li - ța mea.
mf
Și s-o joc, și s-o as - cult,
Pui - cu - li - ța mea
Pui - cu - li - ța mea
Pui - cu - li - ța mea.
f
Sin - gur iar nu voi s-o joc,
Pui - cu - li - ța mea.
Pui - cu - li - ța mea
Pui - cu - li - ța mea.
mf
Ci cu pui - ca la un loc,
rall.
Pui - cu - li - ța mea.

2.
Și s-o joc, s-o joc mereu,
Puiculița mea,
Lîngă sufletelul meu,
Puiculița mea,
Ca s-o strîng de mînă eu,
Puiculița mea,
Și să-i cat în ochi mereu,
Puiculița mea.

3.
Vai de cela ce iubește,
Puiculița mea,
Tot de-acestea pătimește:
Puiculița mea,
Ce mînîncă nu-i tihnește,
Puiculița mea,
Și ce bea nu-i folosește,
Puiculița mea.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Noi lucrări muzicale

editate de Serviciul de Tipărituri Muzicale al Uniunii Compozitorilor din R. P. R.

MICI PIESE INSTRUMENTALE

ZENO VANCEA	*Cîntec de leagăn*

MUZICĂ CORALĂ CLASICĂ

J. S. BACH	*Freu dich sehr, o meine Seele*
	Auf meinen lieben Gott
J. S. BACH	*Es woll' uns Gott genädig sein*
	Es ist das Heil uns kommen her
J. S. BACH	*In dulci jubilo*
	Sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth
	Ein' feste Burg ist unser Gott
J. S. BACH	*Das neugeborne Kindelein*
	Aus tiefer Noth schrei ich zu dir
	Herzlich thut mich verlangen

MUZICĂ DISTRACTIVĂ (voce şi pian)

ELLY ROMAN	*De ţi-ar spune poarta ta*	*Nr. 10*
GHERASE DENDRINO	*Să nu ne despărţim*	*Nr. 11*
EMANUEL IONESCU	*Trece-un car cu boi pe drum*	*Nr. 12*
ION VASILESCU	*Să-mi cînţi un cîntec de iubire*	*Nr. 13*
DUMITRU G. FLORESCU	*Steluţa*	*Nr. 14*
I. BĂJESCU-OARDĂ	*Flori de nufăr*	*Nr. 15*
NICOLAE VALERIU	*Ochi căprui*	*Nr. 16*
HARRY REININGER	*Ai rămas doar tu*	*Nr. 17*
PUIU RUBINSTEIN	*Cip-cirip*	*Nr. 18*
EUGEN KOFFLER	*Ascultă-mă*	*Nr. 19*

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Calea Victoriei 141
Telefoane:
6.01.47 interior 26
6.01.43 interior 13
5.21.19

PREŢUL LEI 5

Lito-Tipografia Fondului Muzical, str. 14 Martie nr. 25, Bucureşti — C-da 63

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VII MARTIE Nr. 3/1957

1639.

1964

Cuprinsul

Ion Dumitrescu

Concursul Internațional „George Enescu pentru tinerii interpreți". (*pag. 3*)

Ordinul Ministerului Culturii pentru organizarea primului Concurs Internațional „George Enescu". (*pag. 4*)

Radu Gheciu

Aspecte ale creației lui Theodor Rogalski. (*pag. 5*)

Ștefan Niculescu

Cvartetul nr. 2 — op. 30 — pentru pian și coarde de George Enescu. (*pag. 15*)

Arminiu Cassvan

Lucrări prezentate la Concursul pentru bursa George Enescu. (*pag. 25*)

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII NOASTRE

G. Merișescu și G. Sbîrcea

Treizeci de ani de la moartea lui Traian Grozăvescu. (*pag. 28*)

Em. Riegler-Dinu

I. U. Soricu (*pag. 30*)

OASPEȚII NOȘTRI

De vorbă cu Yves Montand de Fr. Sch. (*pag. 32*)

VIAȚA MUZICALĂ

Spectacole :

Reluarea operei Carmen la Teatrul de Operă și Balet — *P. Ștefănescu-Goangă* (pag. 33) ; Tannhäuser la Cluj — *Fr. Schapira* (pag. 34) ; Arta lui Yves Montand — *J. V. Pandelescu* (pag. 35) ; „Liliacul" pe cea mai nouă scenă de operetă — *Al. Colfescu* (pag. 36).

Concerte :

George Georgescu la pupitrul orchestrei Radio — *Alfred Hoffman* (pag. 37) ; Orchestra de cameră — *Mihai Rădulescu* (pag. 38) ; Requiemul de Verdi — *Al. A. C.* (pag. 39) ; Organistul G. Fischinger — *Ada Brumaru* (pag. 39); Festival „Iuliu Mureșianu" — *G. Merișescu* (pag. 40) ; La noul studio pentru tineret — *Silvian Georgescu* (pag. 41) ; Orchestra de amatori „Dinu Lipatti" — *Viorel Cosma* (pag. 41).

Textul oficial al regulamentului Concursului Internațional „George Enescu" (*pag. 42*)

NOTE

Consfătuirea cu dirijorii formațiilor artistice de amatori — *Gh. Ciobanu* (pag. 44) ; Conferința muzicologilor O.I.R. — *J. V. P.* (pag. 45) ; Cu ansamblul C.F.R.-Giulești în Iran — *D. Bughici* (pag. 46).

Răsfoind presa muzicală de peste hotare (pag. 47).
Breviar (pag. 48).

Machetele sculpturilor reproduse în paginile revistei sînt realizate de : Acad. I. JALEA, C. BARASCHI și B. CARAGEA

Supliment

PIESE VOCALE ȘI INTRUMENTALE

de

Iacob Mureșianu

(1857—1916)

Concursul internaţional „GEORGE ENESCU"

pentru tinerii interpreţi

de

Ion Dumitrescu

prim-secretar al Uniunii Compozitorilor

Pentru cinstirea memoriei celui ce a fost laolaltă un mare violonist, un admirabil pianist, un reputat şef de orchestră, un eminent pedagog şi un ilustru compozitor, o mare personalitate artistică a vremii noastre, al nostru şi al lumii întregi — George Enescu —, Ministerul Culturii, între alte multe acţiuni, a decis instituirea unui concurs internaţional pentru tinerii interpreţi.

În toamna anului 1958 — într-un cadru muzical festiv, se va desfăşura în capitala ţării noastre primul concurs de interpretare muzicală, la care sînt invitaţi tineri violonişti şi pianişti din toată lumea.

Bucureştiul îşi va repeta apoi chemarea permanent din 3 în 3 ani, adîncind astfel în atenţia şi în inima tuturor oamenilor faima muzicianului romîn, muzica lui şi muzica romînească alături de muzica universală — purtînd totdeodată mesajul cunoaşterii reciproce, al prieteniei, al păcii şi al contribuţiei noastre la tezaurul cultural al umanităţii.

Sculptură de I. Jalea, care a obţinut premiul concursului pentru ridicarea unui monument „George Enescu"

George Enescu a fost un mare prieten al tinerilor de la noi şi din toată lumea.

Datorită premiului de compoziţie înfiinţat de el, care-i poartă numele, muzica romînească a luat avînt într-o vreme cînd oficialitatea se interesa prea puţin de propăşirea artei şi de condiţiile morale şi materiale ale artiştilor.

Datorită răbdării, energiei şi înţelepciunii de pedagog a lui George Enescu, au crescut multe talente muzicale, ajungînd interpreţi de seamă ; prin mărinimia şi dragostea lui s-a dezvoltat în deceniile veacului de faţă pleiada de compozitori care au pus bazele şcolii noastre naţionale.

Nu s-ar fi împlinit deci cinstirea memoriei marelui nostru muzician fără această angrenare a tineretului lumii în întrecerea pentru o înaltă interpretare a muzicii, misiune căreia George Enescu şi-a închinat o viaţă întreagă de muncă fără preget şi abnegaţie totală.

Proiectul de organizare a primului concurs din 1958, anexat ordinului din 23 februarie al Ministerului Culturii, prevede o întrecere de tineri violonişti şi pianişti sub 33 ani, în cadrul interpretării unui număr dintre cele mai reprezentative lucrări muzicale din literatura universală, inclusiv cea romînească, destinate viorii şi pianului.

Nu lipsesc, alături de Bach, Mozart,

Beethoven, Schumann, Liszt, Paganini, Chopin, Ceaikovski, Brahms — compozitorii moderni şi compozitorii romîni.

Nu lipseşte din programul indicat vestita Sonată a III-a pentru vioară şi pian de George Enescu, pentru care se prevede concurs special cu premii separate.

Comitetul de organizare a Concursului cuprinde un mănunchi ales de personalităţi culturale şi artistice ale ţării noastre în frunte cu academicienii Traian Săvulescu şi Mihail Jora şi primul locţiitor al Ministrului Culturii — Ion Pas.

Juriul va fi format din personalităţi muzicale cunoscute în lumea întreagă.

Premiile importante precum şi condiţiile de participare prevăzute în regulamentul concursului, se înscriu pe linia atenţiei deosebite acordată azi artei şi artiştilor şi în sensul strădaniilor permanente depuse în ţara noastră pentru susţinerea şi dezvoltarea culturii şi cinstirea personalităţilor de vază.

Concursul de interpretare „George Enescu" este, în acelaşi timp, un sincer mesaj de pace şi prietenie.

2 martie 1957

* * *

ORDINUL MINISTERULUI CULTURII

PENTRU ORGANIZAREA PRIMULUI CONCURS INTERNAŢIONAL

«GEORGE ENESCU»

La 23 februarie crt., Ministerul Culturii a emis ordinul nr. 205, pentru organizarea primului concurs internaţional „George Enescu" pentru tinerii interpreţi. Ordinul semnat de ministrul culturii, tov. Constanţa Crăciun, are următorul cuprins:

1. Prin H.C.M. nr. 774 din 12 mai 1953 privind unele măsuri pentru cinstirea memoriei lui George Enescu, s-a instituit concursul internaţional „George Enescu" pentru tinerii interpreţi, care are loc la Bucureşti, periodic la fiecare trei ani.

Primul concurs internaţional „George Enescu" pentru tinerii interpreţi se organizează la Bucureşti, în perioada 5–15 septembrie 1958, în cadrul unor festivităţi muzicale.

2. Se aprobă alăturatul regulament (anexa nr. 1) şi comitetul de organizare (anexa nr. 2) al primului concurs internaţional „George Enescu".

Regulamentul şi comitetul de organizare sînt publicate integral în revista noastră la paginile 42–44.

Aspecte ale creației lui THEODOR ROGALSKI

După trei ani de la încetarea din viață a lui Theodor Rogalski, sîntem puși în fața unei situații triste și surprinzătoare, fiindcă de obicei dispariția fizică a unui creator de valoare servește operei sale, adusă brusc sub reflectorul atenției publice. Astăzi însă creația lui Rogalski — adică ceea ce ne-a lăsat el neperisabil — este încă în cea mai mare parte, necunoscută publicului; nu este nici editată, nici reprodusă pe discuri, și doar rareori vreuna din lucrările lui apare în programele concertelor. Unele inițiative ca programarea dansurilor sale simfonice sau a schițelor în concerte sau la radio, prima audiție la Orașul Stalin, a muzicii de balet „Fresca antică“, și, înfine, recenta prezentare, la Radio și într-un concert al „Uniunii Compozitorilor“ a cvartetului pentru coarde, sînt desigur acte de stimă față de memoria muzicianului. Dar amintirea celui care a întemeiat, și timp de 20 de ani a condus, orchestra Radio, care s-a străduit enorm și dezinteresat pentru promovarea creației romînești, și care a fost unul din compozitorii cei mai reprezentativi ai generației postbelice, merită desigur o pietate mai activă. Și nu putem aduce un prinos mai bogat memoriei sale, decît aplecîndu-ne cu grijă și dragoste asupra paginilor pe care ni le-a lăsat muzicianul, puține, este drept, dar cu atît mai prețioase.

Pînă în prezent s-a scris destul de puțin despre Rogalski compozitorul. Articolul de față nu-și propune să-i analizeze creația și nici nu poate constitui un material de sinteză; am încercat doar o introducere în opera sa, fixîndu-ne pe anumite laturi semnificative care ar putea defini stilul Rogalski. Mai precis ne-a interesat concepția compozitorului asupra folclorului ca material artistic și evoluția acestei concepții de-a lungul a 25 de ani de creație. Am ales ca material faptic un număr de 5 lucrări, care în bună parte cunoscute, pot constitui pentru cititor puncte de reper în înțelegerea autorului „Inmormîntării la Pătrunjel“ și al baladei „Iancu Jianu“.

Cele cinci lucrări și anume: „Două dansuri pentru suflători, baterie și pian la patru mîini“ (1925), „Două schițe simfonice“ (1929), „Două capricii“ (1932), „Trei balade pentru tenor și orchestră“ (1940) și „Trei dansuri simfonice“ (1951), marchează etapele caracteristice ale transformării și îmbogățirii gîndirii creatoare a muzicianului. Cu bună știință am lăsat deoparte muzica de balet „Fresca antică“, lucrare de studiu situată întrucîtva prin formă și viziune artistică, într-o sferă aparte. Cele cinci lucrări prezintă numeroase note comune, care în filiația lor pot servi drept coordonate pentru enunțarea trăsăturilor esențiale ale operei rogalskiene.

Una din ultimele fotografii ale lui Th. Rogalski la Peleș în 1952

Desfășurată pe intervalul unui sfert de veac, creația aceasta se relevă în datele ei esențiale, constantă folclorului romînesc, din ale cărei frumuseți compozitorul a știut să extragă idei artistice devenite elemente constitutive ale limbajului său muzical.

Și sub raportul melodic, adică al gamelor folosite, și sub raport ritmic, Rogalski e tributar muzicii populare; arta sa, de o extremă vitalitate și culoare, nu este — așa cum ar părea — un joc abil de virtuozități orchestrale, o savuroasă îmbinare de elemente descriptive și note umoristice, ci rezultanta extrem de prețioasă — cu toată nedesăvîrșirea ei în forme ample, — a unei înțelegeri originale a creației folclorice. Atitudinea față de folclor este desigur unul din indiciile cele mai clare ale probității artistice ale lui Rogalski. Poziția pe care s-a situat e în raport cu fenomenul artistic anonim, izvorît din lumea afectivă şi din viaţa materială a maselor, ne indică gradul în care a crezut că propriile-i opere trebuie să cuprindă ceva din bogatul univers sufletesc al poporului şi să-l exprime.

Evoluţia — în curbă ascendentă — a compozitorului Rogalski, de la primele lucrări bazate pe material folcloric, şi pînă la ultima pe care a adus-o în faţa publicului, este grăitoare pentru transformarea produsă în concepţia şi metoda unui artist care, crescut în climatul artei apusene post-belice (1920—1930), s-a dezvoltat căutîndu-şi căi proprii de exprimare pentru a se îndrepta la sfîrşitul vieţii spre o concepţie accentuat realistă.

În timpul anilor de studiu de la Leipzig şi Paris, Theodor Rogalski a avut prilejul să ia contact direct cu lucrările la modă ale compozitorilor occidentali. O atitudine artistică frecventă timpului, izvorîtă din ocolirea voită a realităţii şi din intenţia de a o deforma, era cultivarea grotescului, socotit chiar ca o categorie şi o metodă artistică pe deplin valabile, corespunzînd cerinţelor vremii. Iată de pildă ce scria în 1921 Karl Seelig, teoretizînd grotescul muzical: „Azi compozitorul... nu se mai mulţumeşte cu sonorităţile armonioase, nu mai vrea să facă muzică „frumoasă“ ci vrea să-şi arate o personalitate proprie... Tinerii noştri compozitori, plictisiţi de formulele tradiţionale ale armoniei şi îndreptaţi către sfărîmarea unei ritmice sănătoase, se ocupă din ce în ce mai mult de muzica populară... (?!)... Grotescul în artă apare prin accentuarea violentă a anumitor părţi ale unui întreg. Agravate pînă la exagerare prin contraste uluitoare, aceste accentuări desfigurează într-un chip amuzant proporţiile estetice“... etc.

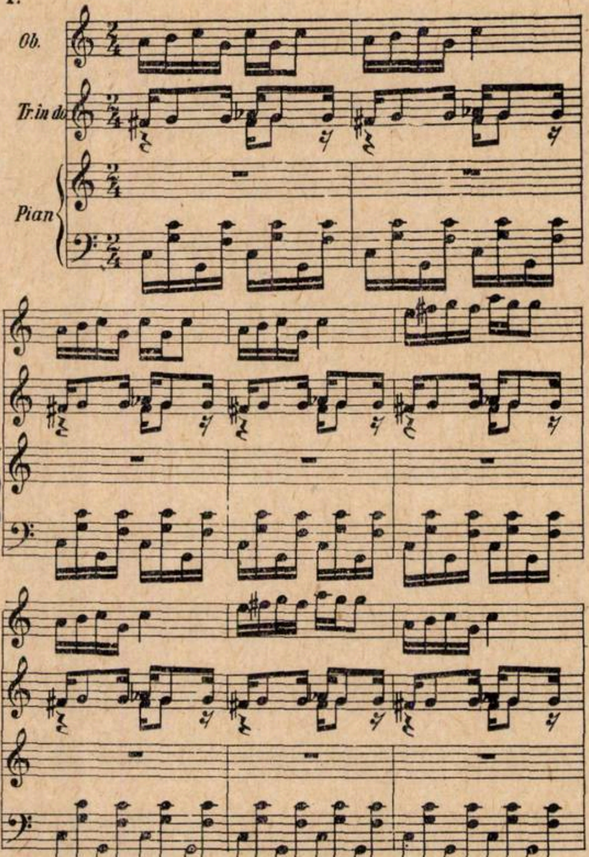
Iată deci cadrul ideologic sau cel puţin o latură a lui în care îşi va plămădi meşteşugul artistic tînărul Rogalski. De la început el s-a lăsat atras de mirajele tentante ale extremismului muzical. Dovadă acea „Serenadă retrospectivă“ scrisă în 1924 şi trimisă de la Paris cu adnotaţia: „A propos de constructivism, partea I-a a piesei este aşa cum se scrie aici la modă. Partea mai lentă (mediană) e aşa cum scriu eu. Care vă place mai mult“?

Fundamental deci, spiritul pozitiv al lui Rogalski respingea o poziţie vicioasă faţă de problematica artistică. Nu mai puţin însă, tînărul muzician aflat în plin proces de formare, suferea înrîuririle contradictorii ale artei apusene — pe atunci în fază de negare absolută a moştenirii clasice şi chiar a celei moderne (Debussy) — incapabilă de a găsi soluţii realiste, compatibile cu cerinţele adevărate ale contemporaneităţii.

În lucrarea „Două dansuri romîneşti pentru suflători, baterie şi pian la patru mîini“ (1925), vom găsi un procedeu caracteristic metodei grotescului muzical. Cele două dansuri — un brîu şi o sîrbă (foarte scurte, amîndouă avînd o durată de execuţie sub 4 minute) — se bazează pe principiul îmbinării unor teme cît mai simple cu armonii din cele mai bizare şi disonante. Efectul comic rezultă din discrepanţa dintre configuraţia clară a melodiei şi caracterul strident, evident deplasat — de aci surpriza — al hainei armonice.

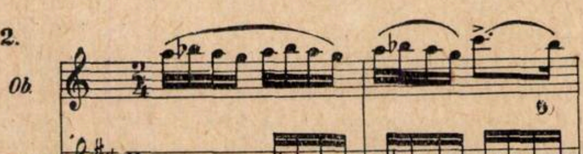
Astfel de pildă motivul principal al primului (do major) este o melodie simplă, pe care ne-am aştepta să o auzim însoţită de armonii fundate pe treptele principale ale gamei. Rogalski o prezintă pe fondul unui dublu acompaniament care creează savuroase disonanţe: o formulă ritmică sincopată la trompete şi o figuraţie uniformă, continuă la pian.

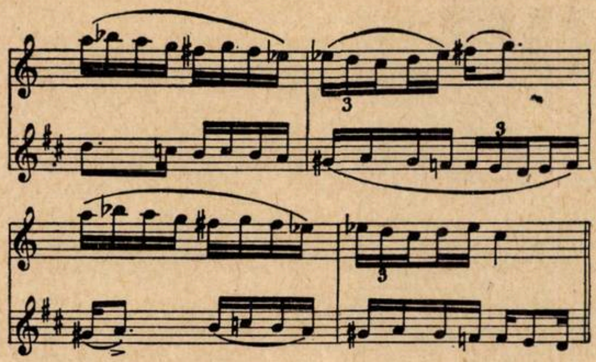
1.



Ideea secundară a acestui dans, adusă de oboi şi apoi în canon de clarinet, întăreşte prin nota sa orientală grotescul piesei. Melodia este formată pe baza doricului cu treapta a 4-a urcată.

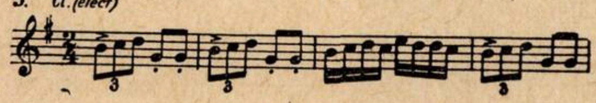
2.





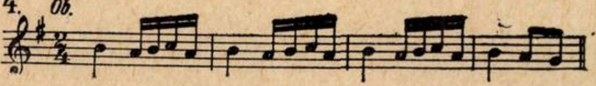
Al doilea dans (în sol major) renunță întrucîtva la nota grotescă, în favoarea unor idei mai pastorale, conturate chiar de primul motiv

3. Cl. (efect)



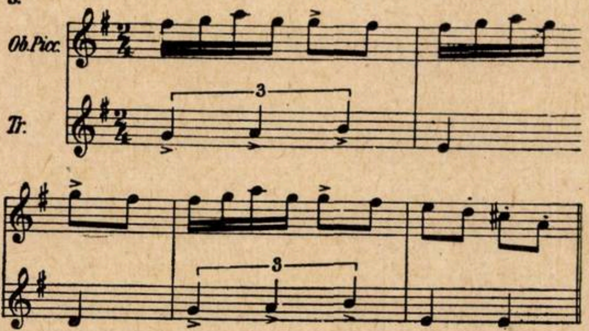
și întărite de al doilea

4. Ob.



In încheiere, ideea aceasta este reluată, ușor modificată și contrapunctată cu prima.

5.



„Două dansuri pentru suflători, baterie și pian la patru mîini" definesc de pe acum una din trăsăturile esențiale ale miniaturismului lui Rogalski: absența elementului dezvoltare, tratarea fiind de obicei înlocuită cu repetarea variată (sub raportul tratării instrumentale sau al dispunerii contrapunctice). Inclinația către forma mică ni se pare nu numai rezultatul unei autoseverități excesive a compozitorului dar și al contactului cu școala franceză modernă. De altfel, gîndirea sa muzicală a fost structural reformată de descoperirea lui Debussy și Ravel. Cei care cunosc lucrările scrise de Rogalski înainte de a ajunge la Paris — o muzică de esență post-romantică, influențată în parte de Richard Strauss (în perioada Leipzig) — își pot da seama ce efect a avut asupra sa cunoașterea impresioniștilor. Evident, procedeele lui nu țin decît în mică parte de tehnica impresionistă și măcar existența unui melodism clar, continuu, pus în prim plan, poate dezminți această filiație. Influența decisivă pare să se fi exercitat asupra concepției formale.

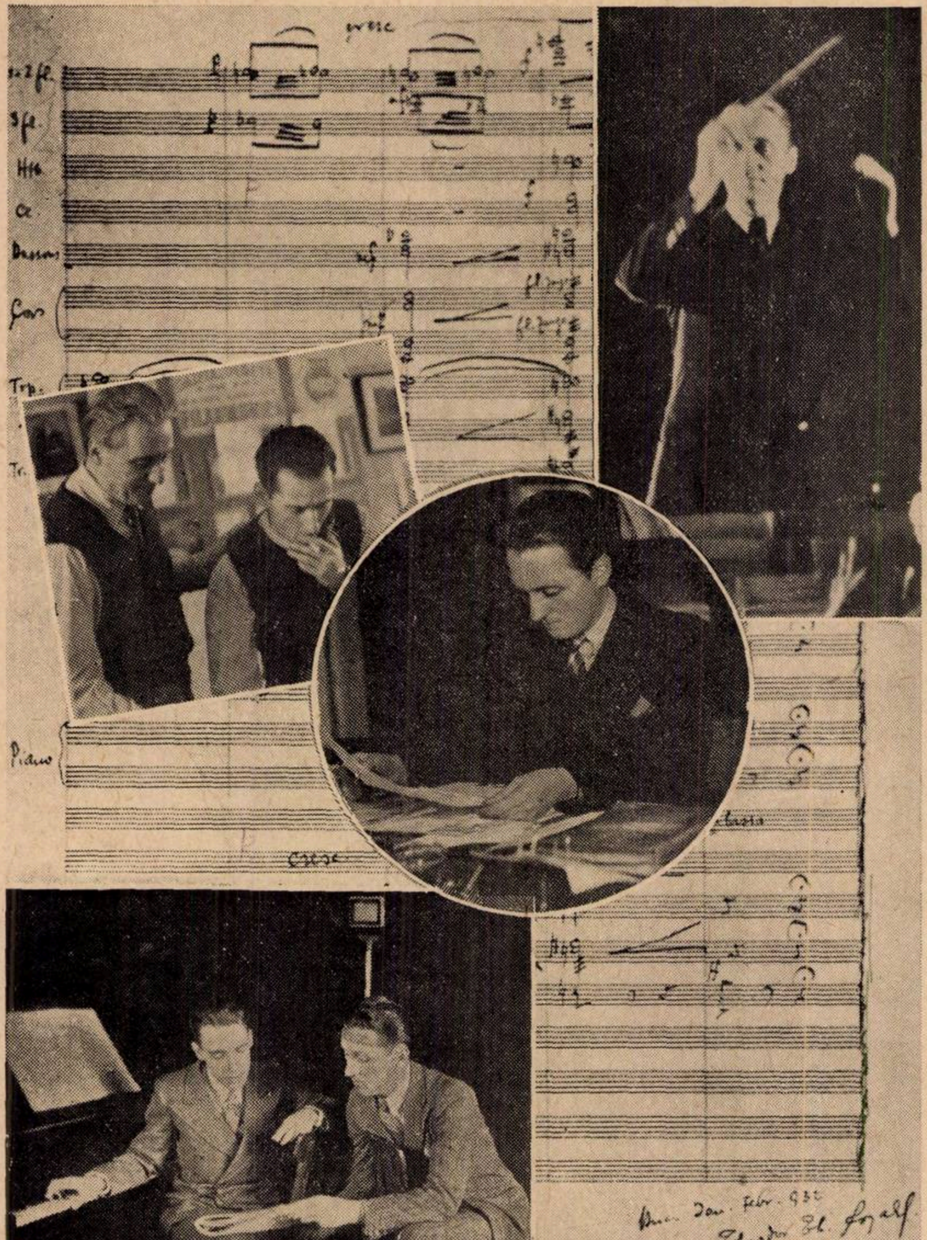
Se știe că una din caracteristicile impresionismului muzical este ignoranța tiparelor clasice, turnarea ideii muzicale în forme componistice libere. Ceea ce se uită însă aproape totdeauna, este că Debussy nu cultiva formele clasice (pe care, după cum a dovedit-o în cvartet, le stăpînea la perfecție), tocmai pentru că avea un extraordinar simț al cadrului. Este poate singurul compozitor din întreaga istorie a muzicii cu o disciplină formală spontană, instinctivă și organică, încît cercetătorului îi este cu neputință să găsească lungimi, repetări inutile în muzica lui. Ravel, la rîndul său, a uzat de mijloace de expresie maxime, cu o maximă economie. Este imposibil ca această excepțională înțelegere a necesarului să nu-l fi impresionat pe tînărul muzician, hrănit pînă atunci numai cu muzica unor compozitori germani, cu atît mai mult cu cît terenul era prielnic unei asemenea pilde. Așa se face că deși a studiat la Schola Cantorum — școala organiștilor și a simfoniștilor — Rogalski a devenit compozitor de schițe, dansuri și lieduri...

Cele două dansuri însă sînt deosebit de prețioase pentru că în plină epocă de căutări — sînt anii în care a scris cvartetul pentru coarde (Premiul Enescu), atît de tributar încă lui Ravel — mărturisesc legătura compozitorului cu țara și interesul pentru muzica populară.

Astăzi este greu să știm dacă intenția compozitorului a fost într-adevăr să realizeze o experiență de grotesc muzical. Mai degrabă putem deduce, din probitatea artistică a muzicianului și înclinația pentru ironia amabilă a omului, că Rogalski a încercat să caute posibilități și soluții noi, în creația bazată pe material folcloric. Astfel privite, cele două dansuri romînești ne apar ca înaintașele numeroaselor lucrări ale lui Mihail Jora și Paul Constantinescu, în care vorba de duh și hohotul de rîs și-au aflat o magistrală realizare artistică.

Cu următoarea lucrare orchestrală, „Două schițe simfonice" (1929) îl găsim pe compozitor situat pe o poziție nouă. Departe de a constitui o zeflemisire a lumii celor mulți și umiliți, cum s-a crezut cîteodată — confuzie produsă probabil de aparentul aristocratism al ironiei omului Rogalski (el însă făcea parte din categoria afectivilor disimulați sub sarcasm, a acelora care sînt umani fără ostentație), „Inmormîntarea la Pătrunjel" și „Paparudele" au semnificația unei sincere înțelegeri a suferinții și mizeriei cotidiene și anonime. Muzica se bazează aci pe o dimensionare spațială exagerată a ceea ce conține hidos faptul divers, tabloul curent. Metoda ține esențialmente de satiră: trebuie reținut deci, că grotescul evident al acestei muzici nu este de natură să-i mineze conținutul uman, ci dimpotrivă, nu face decît să-l scoată mai puternic în evidență.

Textul explicativ publicat de autor în partitură, programul celor „Două schițe simfonice" se limitează la o sugerare a elementului plastic, vizual al muzicii, conținutul protestatar implicit rămînind nedeclarat, dar nu mai puțin evi-



Cu modestia care-l caracteriza, regretatul Theodor Rogalski s-a ferit de obiectivul aparatului fotografic. Cu sprijinul tovarășei sale de viață Sanda T. Rogalski am încercat totuși să reconstituim în imagini, cîteva aspecte caracteristice ale vieții apreciatului muzician. Fotomontajul nostru înfățișează o pagină autografă a manuscrisului „Două Capricii“, pe fondul căreia Th. Rogalski poate fi văzut: la pupitrul dirijoral (dreapta sus); *cu Ion Voicu la o repetiție a Filarmonicii din Iași* (stînga mijloc); *în biroul său de la Radiodifuziune* (în medalion); *și în tovărășia lui Constantin Silvestri* (stînga jos) *pe vremea cînd concertau împreună la două piane.*

dent. Intr-adevăr, ce poate exprima mai pregnant în muzică cenușiul mahalalei bucureștene de altădată, decît ritmul monoton al primei schițe, tremoloul viorilor pe care se suprapune melopeea tărăgănată a cortegiului mortuar, repetată fără variație și culminată prin izbucnirea la fanfară a unui motiv de marș funebru caricaturizat — ca pentru a caracteriza ridicolul tragic al grijii tardive a oficialității față de defunct?

Strivitoarea tristețe a „Înmormîntării la Pătrunjel“ își găsește doar o aparentă compensație în exuberanța „Paparudelor“. De fapt, sub veselia factice a ritmului de scherzo și a melodiei dansante, sub zgomotoasa desfășurare sonoră, ghicim același material uman redus la o existență rudimentară în acele heteroclite cartiere mărginașe ale Capitalei, care, adevărate „Porți ale Orientului“, înfrățeau ancestralele superstiții și neștiințe rurale cu o inegalabilă mizerie urbană.

Evident, a vedea în aceste două schițe mesajul unei gîndiri sociale militante ar fi exagerat. In fond avem de-a face cu orientarea spontană a unui artist cu bogate resurse de vibrație sufletească în fața unei realități care își depășește pitorescul aparent, intrînd în tragic, și care este prinsă „pe viu“. Schițele surprind într-adevăr prin excepționalul simț de observație al autorului și prin plasticitatea redării

In muzica romînească, „Schițele simfonice“ au inaugurat un gen nou, datorită datelor de viață care servesc drept material și poziției de observator critic a creatorului. Sub raportul atitudinii de creație a acestuia, este de observat puternica sa obiectivitate și în același timp absența oricărui obiectivism[1].

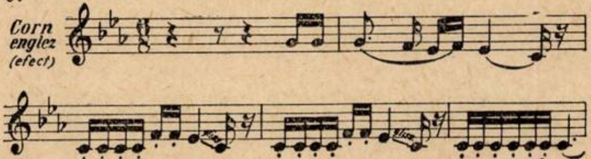
Din paginile „Inmormîntării la Pătrunjel“ și ale „Paparudelor“ se degajă o cunoaștere a realității descrise, bazată nu pe observarea fugară, interesată pur coloristic, ci pe cercetarea obiectivă, pe concentrarea asupra „temei", obținîndu-se perspective și adîncimea necesară artei realiste. În același timp — și în mod necesar — muzicii lui Rogalski îi este străin obiectivismul, înregistrarea rece, nediferențiată și nefiltrată prin laboratorul sensibilității artistice, a faptelor. Dimpotrivă — și în aceasta constă măiestria demonstrată aci de compozitor — tot ceea ce a văzut și a simțit artistul, a știut să transmită într-un chip atît de sugestiv, încît la fiecare audiție ascultătorul este captivat de imagistica într-adevăr excepțională a muzicii.

---

[1] Antinomia fundamentală dintre obiectivitate și obiectivism în artă, este demonstrată de Acad. Camil Petrescu într-un studiu articol publicat în revista „Teatrul“ nr. 1. Este un studiu din care, prin extensie, se pot deduce multe observații aplicabile și esteticii creației muzicale.

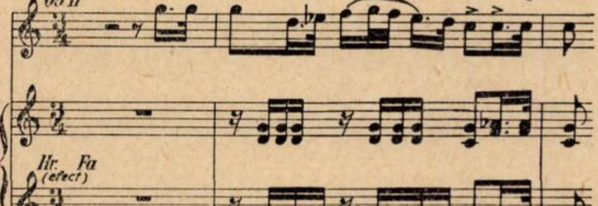
Nu vom insista asupra analizei tehnice a schițelor [2]) ; este însă necesar să subliniem cîteva aspecte ale artei lui Rogalski în crearea imaginilor muzicale. Tema „Înmormîntării la Pătrunjel" reușește să înmănuncheze cîteva elemente intonaționale caracteristice în redarea lamentației și a bocetului. În special cvarta suitoare din măsurile trei și patru, glissando-ul și apoi diminuendo-ul din măsura a 5-a, dacă sînt executate cu finețe și cu nuanțele indicate, dau un efect deosebit de sugestiv.

6.



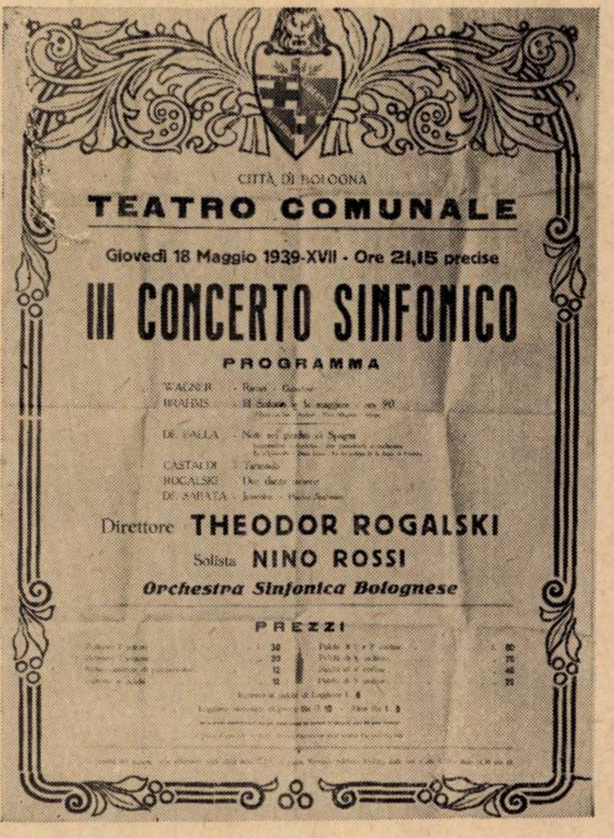
Extrem de reușită este și imitația de fanfară militară. Intervenția este scurtă, de o măsură, dar foarte pregnantă prin contrastul pe care îl realizează. Efectul comic rezultă nu numai din aducerea cunoscutului motiv de marș funebru, dar și din armonizarea radical deosebită de stilul armonic general, bazat pe disonanțe, ciocniri de tonalități, succesiuni de cvinte paralele, etc. În totală opoziție, armonizarea acestei măsuri constă numai în acorduri de tonică, subdominantă și septimă de dominantă, într-o ingenioasă distribuire la corni :

7.



Programatismul „urban" experimentat de Rogalski, cerea firește folosirea unor elemente hibride — motive populare, altoite cu cele lăutărești, orășenești, voit vulgarizate. Compozitorul a realizat în „Paparude" efectul dorit prin construirea unei celule melodice foarte simple, care se mișcă în limita unei cvinte, avînd drept interval caracteristic secunda mărită. La drept vorbind, faimoasa secundă nu este atît de caracteristică folclorului romînesc încît să justifice uzitarea ei abuzivă. Rogalski a recurs adeseori la această alterare a gamei dar aci este deosebit de bine plasată. Secunda mică urmată de cea mărită imprimă puternic nota de orientalism voită de autor, întărită de altfel și de poliritmia piesei (ritm binar, în măsură de trei timpi, melodia păstrînd accente ternare), care îi dă întregului dans un original fundament dinamic.

Primatul ritmic este încă una din caracteristicile scriiturii lui Rogalski. Desigur, pentru el ritmul nu este un punct de plecare al întregii construcții, ca în unele lucrări ale lui Stravinski, dar nici un simplu cadru în care muzica se ordonă. Este, alături de melodie, un element constitutiv, din care vor fi reduse ulterior, formulele armonice și orchestrale. Întrebuințarea savantă a combinațiilor instrumentale, a făcut ca Rogalski să fie considerat în primul rînd un mare orchestrator (să nu uităm că orchestrația fiind acea latură a creației ale cărei procedee sînt cel mai ușor perceptibile, ascultătorul este totdeauna înclinat să aprecieze în primul rînd orchestrația, adică ele-



CITTÀ DI BOLOGNA
TEATRO COMUNALE
Giovedì 18 Maggio 1939-XVII · Ore 21,15 precise
III CONCERTO SINFONICO
PROGRAMMA
WAGNER
BRAHMS
DE FALLA
CASTALDI
ROGALSKI
DE SABATA
Direttore THEODOR ROGALSKI
Solista NINO ROSSI
Orchestra Sinfonica Bolognese
PREZZI

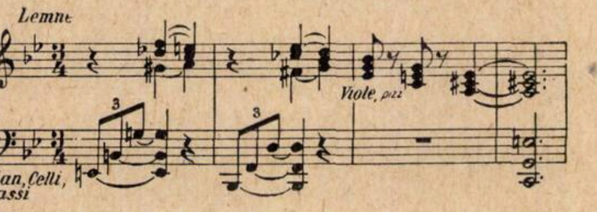
Afișul concertului pe care l-a dirijat Th. Rogalski in 1939 la Bologna. În program figurează doi compozitori romîni : A. Castaldi cu „Tarantella" și dirijorul cu „Două dansuri romînești" mentele pe care le cunoaște și le recunoaște). De fapt, Rogalski este mai întîi compozitor, iar orchestrația, deși a reprezentat pentru el o adevărată pasiune, era termenul ultim al creației și nu un punct de plecare. Instrumentația este o rezultantă a concepției armonice, deci evoluția gîndirii armonice a atras după sine transformarea viziunii orchestrale. La rîndul ei, armonia este determinată de melodie, iar aceasta se află într-o interdependență constitutivă cu ritmul. Interesul pentru ritm nu poate fi despărțit de înclinațiile către jocul popular, și aceasta a dus la puternicul caracter dansant pe care îl au de obicei paginile lui Rogalski. Era prin excelență un compozitor de balet, pentru că unea soliditatea și pitorescul ritmului, cu pregnanța și autenticitatea ideii muzicale. Calitatea aceasta apare în evidență și în lucrarea „Două capricii", scrisă în 1932.

---

[2]) A se vedea studiul „Două schițe simfonice de Th. Rogalski" de Adrian Rațiu, publicat în „Muzica" nr. 9—1956.

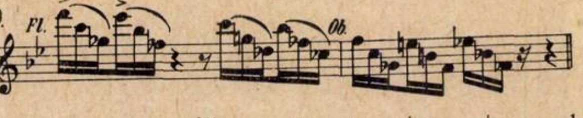
Este un diptic, care păstrează în cea de a doua parte procedeele din „Paparudele", amplificate ca putere de sugestie și complexitate tehnică, aducînd însă în prima piesă o notă nouă și prețioasă, în opera rogalskiană. Pagina aceasta vizează doar aparent culoarea armonică și orchestrală, în realitate este un moment de confesiune intimă, realizat cu alese mijloace artistice. Abordarea unei sfere emotive noi — cel puțin în creația de maturitate a compozitorului — a cerut și căi de exprimare nefolosite pînă acum. In căutarea unei maniere proprii, Rogalski pornește aci de la armonia wagneriană, ușor de recunoscut mai ales în progresiile cromatice, aliate în chip ingenios cu unele elemente ale armoniei debussyste, pe care le putem găsi de pildă în succesiunile de acorduri perfecte ale motivului inițial (măsura 3) :

8.



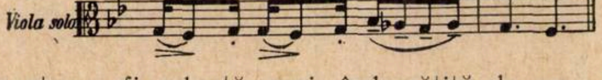
urmate imediat de succesiuni cromatice, de arpegii de septime.

9.



Tema principală, cu un caracter extrem de expresiv, este prezentată de viola solo :

10.



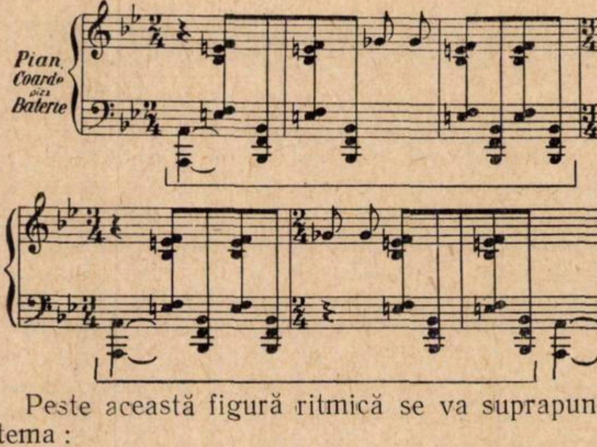
pentru a fi reluată apoi, îmbogățită de un acompaniament bazat în esență pe acorduri de septime și suprapuneri tonale, materialul revenind în felurite variații de instrumentație. Piesa se încheie în mișcarea liniștită a începutului cu o ultimă readucere în pianisimo a temei principale (vezi ex. 10).

Pentru ascultătorul care îl cunoaște pe Rogalski din „Trei dansuri" sau „Două schițe simfonice", capriciul nr. 1 este o muzică efectiv nouă. Poate că nicăieri muzicianul nu s-a dăruit pe sine însuși cu atîta generozitate, nicăieri nu a pus mai mult din el, ca în puținele pagini ale primului Capriciu.

Dar pudoarea, teama de dezvăluire publică par să-l fi oprit pe compozitor să ne spună mai mult. Visătorul a făcut loc sarcasticului, armonia păstoasă — acordurilor incisive și picante, ritmul incert — accentelor dinamice și astfel a apărut Capriciul al 2-lea. Găsim din nou aci pe coloristul, umoristul, pe muzicianul de balet Rogalski. Nimic din dispoziția sufletească a piesei anterioare nu a fost păstrat. Și, ca pentru a întări impresia nouă, compozitorul aduce ca element ciclic tema din exemplul nr. 10, nemodificată, dar căpătînd, prin context, o cu totul altă semnificație. Reîntîlnim poliritmia, succesiunea caleidoscopică a imaginilor, efectele umoristice obținute prin culoarea armonică și orchestrală.

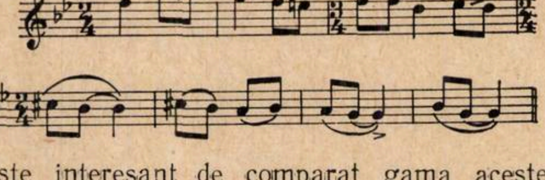
Deosebit de interesantă este formula ritmică a acestui capriciu, inversă celeia din „Paparudele" (acolo era un ritm binar în măsură de 3/8). Aci ritmul este de 6 timpi, încadrat în măsuri de 2 și 3 :

11.



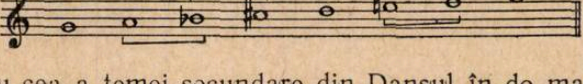
Peste această figură ritmică se va suprapune tema :

12.



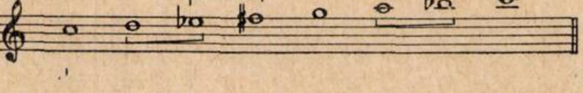
Este interesant de comparat gama acestei melodii :

13.



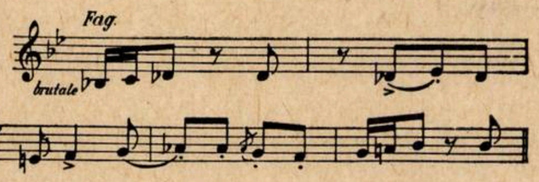
cu cea a temei secundare din Dansul în do major (exemplul nr. 2) :

14.



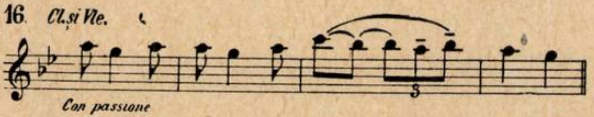
După cum se vede, exact acelaşi mod, o alterare a modului doric prin urcarea treptei a 4-a. Elementele secundare ale capriciului — tema de mai sus, reapărînd, poate fi socotită la rigoare drept un refren, deşi forma nu e riguros cea de rondo — sînt următoarele :

15.



iar ca motiv ciclic :

16.



Ca şi în precedentele lucrări, factorul tratare lipseşte, travaliul tematic bazîndu-se exclusiv pe expoziţie şi reluare, în aspecte orchestrale, eventual armonice, diferite.

Impresia pe care o lasă cele „Două capricii", este cea a unei lucrări scrise cu multă sensibilitate în prima parte, cu strălucire în a doua, însă cu o aparenţă de mozaic, de fragmentar. Raportul muzicianului cu creaţia populară nu aduce date noi ; absent în primul capriciu, folclorul este integrat în ţesătura tematică a celui de al doilea, procedeele fiind o reeditare îmbogăţită, întîlnită în lucrările anterioare. Cu toate acestea, cele „Două capricii" sînt prin ineditul pe care îl conţin, piese de preţ în moştenirea muzicianului şi ar merita să fie incluse în concertele publice. Rogalski apare aci maturizat, arsenalul său componistic este mai complex, plasticitatea imaginilor — chiar lipsite de suport programatic — a crescut. Lirismul cu totul surprinzător al primei piese, umorul suculent, viril, al celei de a doua, reprezintă nu numai momente de împlinire dar şi unul de cotitură. In viitor, Rogalski va căuta o exprimare mai directă, o nouă tematică artistică şi realizarea unei aderenţe mai evidente cu cîntecul popular. Toate acestea le aflăm în „Trei balade pentru voce şi orchestră" (1941).

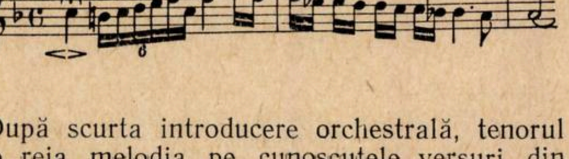
Este indiscutabil că balada, ca formă reprezentativă a folclorului nostru poetic şi muzical constituie una din cele mai elocvente dovezi ale capacităţii creatoare a poporului romîn. Totuşi, numărul compozitorilor care în manieră directă (ca Rogalski) sau total transfigurată (ca Enescu în Rapsodia a II-a) au valorificat frumuseţile epicei populare, este destul de redus. Ciudată uitare a unui gen cu o atît de cuprinzătoare sferă emotivă şi o atît de înaltă simbolică, a genului care perpetuează în conştiinţa maselor, amintirea eroilor legendari şi a miturilor nobile.

Rogalski s-a apropiat de baladă cu un interes pe care îl putem numi în egală măsură ştiinţific şi artistic. Cu un respect absolut al creaţiei populare, compozitorul a transcris aidoma melodiile baladelor alese împreună cu prietenii săi folclorişti. El s-a limitat doar la a da melodiilor un cadru simfonic, menit să le pună şi mai mult în valoare frumuseţile, fără a interveni de loc asupra materialului tematic original. In crearea baladelor sale, Rogalski a avut de ales între soluţia unui acompaniament simplu, lipsit de complicaţii şi căutări rafinate, dar prin excelenţă dinamic, participant la acţiune, sau cea a unui decor sonor obiectivat întrucîtva, care să permită concentrarea asupra desfăşurării epicei vocale. Compozitorul s-a oprit asupra acestei din urmă formule, astfel că baladele sale sînt cîntece (în două strofe) precedate de cîte un scurt preludiu şi avînd o scurtă încheiere simfonică.

Vorbeam mai sus despre programatismul „urban" al schiţelor simfonice, derivat de fapt din temperamentul artistic prin excelenţă orăşenesc al lui Rogalski. In acest sens merge şi concepţia baladelor haiduceşti ale sale. Apare evident faptul că el s-a apropiat cu pasiune de o materie artistică nouă, atunci descoperită lui. Impresionat de frumuseţea baladelor, le-a păstrat forma pură (una din ele, „Iancu Jianu" se află notată în arhiva Institutului de Folclor). Melodia, valorile şi chiar tonalitatea, sînt identice cu cele din prelucrarea lui Th. Rogalski. Nelucrînd melodia, compozitorul s-a concentrat asupra realizării orchestrale pe care a dorit-o cît mai legată de spiritul cîntecului popular.

Prima baladă, „Iancu Jianu" se deschide prin prezentarea motivului doinit, de povestire, la flaut, pe fondul unui acompaniament de coarde foarte ingenios, care imită foşnetul codrului prin alternarea cvintei fa-do la contrabas, în timp ce violoncelii realizează „sul ponticello" şaisprezecimi cromatice între tonică şi dominantă :

17



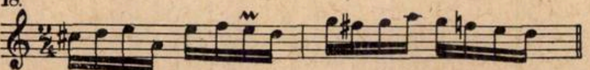
După scurta introducere orchestrală, tenorul solo reia melodia pe cunoscutele versuri din culegerea lui Vasile Alecsandri :

„Foaie verde d-un lipan
N-aţi auzit d-un Jian
D-un Jian, de un oltean
De un hoţ de căpitan
Care umblă prin păduri
Cu şaisprezece panduri
Cu ghebe şi cu poturi"?
. . . .

Acompaniamentul este în bună parte redus la acea „ţiitură" pe intervalul tonică-dominantă, specifică baladelor populare prin libertatea pe care o dă recitativului vocal. După reluarea melodiei în strofa a doua, urmează coda. Viorile aduc un motiv (derivat dintr-un fragment al părţii vocale), care prelungeşte atmosfera în intonaţii caracteristice de baladă, piesa încheindu-se, după ultima readucere a unui fragment din tema principală, pe acelaşi interval de tonică dominantă — deci fără precizarea modului — caracteristic scriiturii armonice din toate cele trei balade.

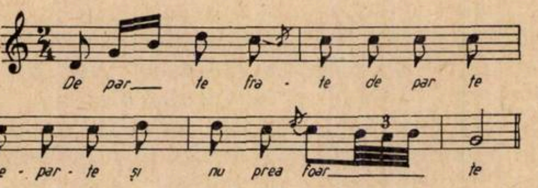
A doua parte a tripticului „Toma Alimoş" debutează printr-un motiv de joc cuprinzînd două celule esenţiale:

18.



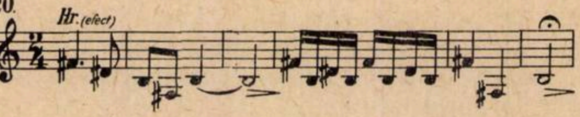
după care urmează solo-ul vocal, de data aceasta fără legătură cu materialul expus anterior de orchestră:

19.


De par— te fra - te de par te
De - par - te şi nu prea foar— te

Orchestraţia este şi aci realizată cu mare economie, dar autorul se revanşează în coda, cu un splendid efect evocator. Pe tremolo-ul violoncelilor, contrabaşilor şi timpanilor, cornul arpegiază treptele principale ale tonalităţii Si major:

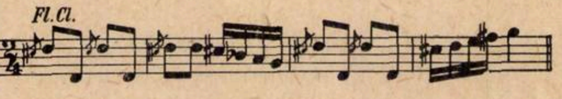
20.



Este un minunat efect de bucium, reluat apoi pe fondul frematător al harpei, coardelor şi lemnelor, mai întîi în Si major, apoi în Sol major.

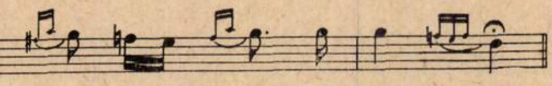
În introducerea celei de a treia balade, „Mihu copilul", compozitorul aduce o melodie de dans. înrudită sub raportul caracterului modal cu teme din alte lucrări:

21



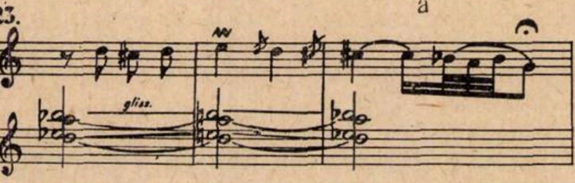
şi desfăşurată pe fondul unui acompaniament pitoresc în care ritmul este stabilit de contrabaşi, fagoţi şi baterie, iar viorile şi viola cîntă, după cum specifică autorul în partitură, „ca pe o cobză, cu o pană de mandolină". Partea vocală, din nou nelegată tematic de introducere, este presărată mai mult decît baladele anterioare, cu acele înflorituri (apogiaturi, grupetti), proprii epicei muzicale populare:

22.



Iată un fragment din melodie, interesant prin suprapunerea de cvinte a acompaniamentului şi a cărui celulă concluzivă (a) va reveni în încheiere:

23.



În coda, instrumentele de coarde la unison, reiau de patru ori motivul „a" (de remarcat că este acelaşi mod minor cu treapta a 4-a urcată, pe care l-am mai întîlnit), dînd lucrării o încheiere de un dramatism accentuat.

Tripticul vocal al lui Rogalski este preţios în primul rînd pentru că ne restituie litera şi spiritul baladei noastre populare. O temă întreagă de elemente caracteristice baladei (formulele de recitativ, broderiile, grupetti concluzivi) şi în general acel rubato al recitării populare (care poate fi ghicit din distribuirea valorilor, din coroane şi indicaţiile de tempo) au fost păstrate de compozitor şi îmbogăţite cu veşmîntul sugestiv al armoniei şi orchestraţiei sale. În acelaşi timp, baladele reprezintă tendinţa creatorului de a evolua către un conţinut legat cît mai puternic de universul spiritual al poporului romîn. În privinţa execuţiei baladelor, trebuie să se ţină seama de proporţiile estetice fireşti. Compozitorul a scris în partitură numai două strofe ale fiecărei balade, subînţelegînd că numai acestea trebuie cîntate. În imprimarea făcută la Radio, se cîntă în întregime poeziile, recurgîndu-se la nenumărate repetări ale melodiei. Ideea nu serveşte muzica şi nici textul, ci dimpotrivă, creează o impresie de monotonie şi o disproporţie între diferitele părţi orchestrale şi cea a solo-ului vocal. Credem că ar trebui reînregistrate.

Au trecut zece ani între compunerea celor „Trei balade pentru voce şi orchestră" şi apariţia ultimei opere simfonice a lui Theodor Rogalski: „Trei dansuri simfonice". În acest răstimp, bogat în date istorice, muzica romînească a pornit pe un drum nou, la care Rogalski — ne-o dovedeşte lucrarea sa din urmă — a aderat cu sinceritate.

Lucrările despre care am vorbit pînă acum, dovedesc o reală contingenţă cu fenomenul artistic popular şi cu datele vieţii. În evoluţia concepţiei artistice a compozitorului, „Trei dansuri romîneşti" apar ca o rezultantă normală. ca o concluzie logică a căutărilor artistului.

Desigur, această lucrare nu marchează punctul ultim al posibilităţilor compozitorului, care s-ar fi putut desfăşura în noi opere de mai mari proporţii şi mai adînci semnificaţii. Dar din tot ce ne-a lăsat, ea este cea mai clară sub raportul poziţiei estetice şi cea mai desăvîrşită în privinţa realizării. Tot ce mai era convenţional, nepersonal, în lucrările anterioare (de pildă folosirea abuzivă a secundei mărite) este aci părăsit în favoarea unor mijloace de exprimare superioare.

Primul dans — „din Ardeal“ —, deşi de mai mic' efect, era deosebit de îndrăgit de compozitor. „Este un joc mîndru, de flăcăi voinici“ ne spunea el odată, şi muzica evoca într-adevăr cu putere robusteaţa calmă, caracteristică multora din jocurile noastre transilvănene.

A doua piesă, „Gaida“, joc macedo-romîn, a dat naştere multor controverse. S-ar părea că, îndepărtîndu-se de la caracterul static şi oarecum monoton al dansului original, îmbogăţindu-l armonic şi orchestral cu sonorităţi bizare şi aspre, compozitorul ar fi înţeles să reinterpreteze depresiv melodia de dans din munţii Pindului. Mai probabil este însă, că, impresionat de intonaţia tînguitoare a temei, autorul să fi căutat să sublinieze latura magică, incantatorie, prezentă în folclorul oricărui popor, a acestui joc, poate foarte vechi, care se dansează după un anumit ritual coregrafic.

„Gaida“, cu nota sa sumbră, formează un izbitor contrast cu exploziva „Horă din Muntenia“. Potenţe dinamice, bogăţie tematică, strălucire orchestrală, dezlănţuite pe fondul continuu al unui dans rapid, afirmă realizarea înaltei măiestrii a compozitorului. Cu „Hora din Muntenia“, Rogalski a dat tripticului său o încheiere impresionantă. Avea să fie — nimeni nu o bănuia în mai 1951, la prima audiţie — încheierea întregului său drum creator.

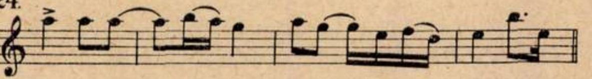
Sîntem deci nevoiţi să-i judecăm posibilităţile de evoluţie ulterioară după această ultimă lucrare, punct terminus al unei opere aflată în plin mers spre împlinire. Construcţia suitei şi detaliile cele mai interesante de compoziţie au fost relevate de J. V. Pandelescu, astfel că nu vom insista asupra lor. De altfel, cele trei dansuri sînt destul de cunoscute publicului pentru a reveni cu o prezentare amănunţită. Este însă interesant de observat ceea ce aduc ele nou faţă de lucrările anterioare. Suita înfăţişează, după cum am văzut, trei scene dansante — care contrastează şi se completează în acelaşi timp — din folclorul romînesc. Este de aceea greşit să se judece şi să se analizeze aceste piese separat. Ele trebuie apreciate în primul rînd în întregul lor ; suita trebuie înţeleasă ca un tot, remarcabil prin echilibrul şi diversitatea sa.

Cîndva se făcuseră aprecieri fanteziste şi cu totul neştiinţifice, după care primul şi al treilea dans erau realiste, iar „Gaida“ „formalistă“ şi „decadentă“, ca şi cum un creator ar putea avea azi o poziţie estetică, iar peste o lună, una diametral opusă.

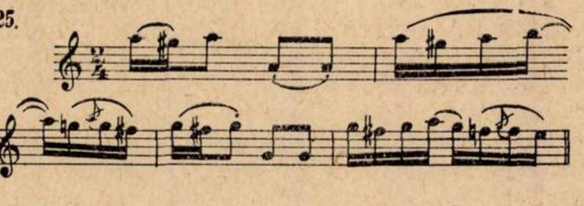
Dimpotrivă, unitatea de concepţie este trăsătura fundamentală a lucrării. Aci se vădeşte disciplina interioară, acel simţ al necesarului pe care afirmam că l-a dat lui Rogalski muzica franceză. Fără a exagera credem că dansurile pot fi asimilate cu cele trei mişcări ale unei simfoniette.

Prima parte, scrisă în la minor, ar constitui astfel o sonată în miniatură, bazată exclusiv pe expunerea şi reluarea celor două teme (cărora li se adaugă o idee secundară şi un scurt moment median, care ţine loc de tratare) :

24.

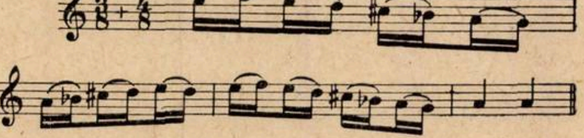


25.



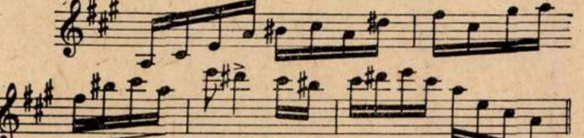
Gaida — Andantele — aduce o nouă combinaţie ritmică interesantă (ritm ternar în măsura de 4/4), fundalul întregii desfăşurări a mişcării. Trio-ul acestei părţi este dansul „Singasto“ care ţine loc de scherzo (ca şi în simfoniile lui Franck şi Rahmaninov, unde scherzo-ul a fost inclus în partea lentă). Este de amintit modul melodiei, binecunoscut din dansul din 1925 şi capriciul Nr. 2 :

26.



„Hora din Muntenia“, un rondo scris în tonalitatea la major, este în pofida aparenţei rapsodice (aducerea celulei melodice din „Hora mărţişorului“, etc.) de o construcţie impecabilă, întreaga mişcare gravitînd în jurul refrenului.

27.



Nu numai sub raportul construcţiei lucrarea aceasta este cea mai desăvîrşită din cîte ne-a lăsat compozitorul, dar şi sub cel al selecţiei tematice şi al tratării. Niciodată însă nu prezentase Rogalski o compoziţie atît de bogată în idei melodice şi nicăieri nu a fost atît de variat pus în valoare materialul melodic. Trebuie amintit însă că strălucirea realizării orchestrale, reprezenta o tentaţie în dobîndirea unor sonorităţi excesive, spectaculoase. De fapt, aşa cum sînt scrise, dansurile permit o dozare a intensităţii diverselor timbre, care să dea culoare, fără să se cadă în stridenţe periculoase mai ales în „Horă“ a cărei orchestrație este mai densă.

★

O imagine reală, de adîncime, a valorii lui Theodor Rogalski nu poate fi dobîndită prin prezentarea sumară a lucrărilor sale, şi nici măcar prin cîteva audiţii. E desigur necesară o familiarizare cu spaţiul său estetic şi afectiv specific şi un recul de timp, pentru a emite o judecată asupra locului pe care îl ocupă artistul în muzica romînească, şi a-i aprecia aportul în dezvoltarea şcolii noastre. Oricare ar fi concluziile viitoare — compozitorul Rogalski îşi aşteaptă biograful după cum şi publicul, supremul judecător, aşteaptă desigur să-i audieze lucrările — în momentul de faţă putem distinge cîteva din particularităţile scriiturii şi concepţiei sale.

Rogalski a fost omul soluţiilor personale, al formulelor artistice de plăsmuire proprie.

Punctul de plecare fiind, ca şi al mai tuturor colegilor săi de generaţie, muzica apuseană, el nu a rămas nici la epigonismul sterp al unor idei străine realităţii spirituale a poporului nostru, şi nici nu a pornit pe drumul unei muzici condiţionate strict de arta populară. A văzut lumea romînească şi timpul său, cu un ochi atent de artist autentic şi a aşternut pe hîrtie, cu o egală sinceritate impresiile anului 1929 ca şi pe cele ale lui 1951.

Folclorul, după cum am arătat-o mai sus, nu a reprezentat o constanţă naturală ci o materie artistică de care muzicianul a fost atras. Cu alte cuvinte, Rogalski nu a trăit ca om realitatea rustică, ci s-a apropiat de ea pe cale intelectuală, poate afectivă. Aci, o confuzie este posibilă şi trebuie prevenită. Distincţia dintre sensibilitatea „rustică“ şi cea „urbană“ pe care o facem atunci cînd vorbim despre Theodor Rogalski, atribuindu-i hotărît, a doua, nu implică şi o apreciere, prin frecvenţa utilizării materialului folcloric, a caracterului realist sau nerealist al operei. Este o clasificare pe alt plan, avînd punctul de plecare exclusiv în complexitatea spirituală a autorului. Cutare compozitor, care scrie o muzică folcloristică academică, dacă nu provincial-semănătoristă, nu avea niciodată forța realistă a operelor — pe teme populare sau nu — ale orăşeanului Rogalski. Pentru că, şi aceasta era de demonstrat, Rogalski este un realist, un dinamic realist. Baladele, schiţele simfonice ca şi celelalte lucrări, vădesc cuprinderea unei sfere emoţionale şi de idei care, dacă nu este amplă, e în schimb adîncită. Nota particulară a realismului rogalskian stă într-adevăr în această limitare la anumite aspecte şi idei care îi conveneau artisticeşte.

Fixarea asupra unei anumite sfere motivice — din care se exclud cu hotărîre ideile dramatice, cele idilice, patetismul, lirica declamatorie şi se înscriu aspectele umoristice, groteşti, o certă virilitate, un lirism discret şi în baladă, epica — a determinat şi un aparat de expresie, mijloace muzicale de asemenea strict definite. Şi nu trebuie neglijată în actul de judecată o realitate a practicei muzicale, anume că şi formarea unei anumite tehnice componistice, unor „habitudini utile“ în manevrarea mijloacelor de expresie, influenţează direct asupra gîndirii muzicale, determină într-o măsură mai mică sau mai mare însăşi concepţia şi sfera de imagini.

Astfel, limitarea lui Rogalski poate fi înţeleasă nu numai ca o reflectare temperamentală, dar şi drept un efect al condiţionării viziunii artistice de tehnica componistică, iar evoluţia spre realism, curba ascendentă culminantă prin „Trei dansuri“ oglindesc poate o nebănuită luptă interioară împotriva propriilor rezistenţe. Este o ipoteză dar poate şi o explicaţie a dramei acestui artist în permanentă frămîntare, exigent şi neîncrezător în puterile sale, ajuns în pragul desăvîrşirii, atunci cînd trecea ultimul prag al vieţii.

Radu Gheciu

Cvartetul nr. 2

opus 30

pentru pian şi coarde

de *GEORGE ENESCU*

Sculptură de C. Baraschi

Muzica de cameră a constituit o preocupare constantă de-a lungul întregii activităţi creatoare a lui George Enescu. Incepînd de la primele compoziţii închegate datînd din jurul vîrstei de 18 ani, cum sînt Cvintetul sau Trioul, ambele pentru pian şi coarde şi pînă la operele scrise în ultima perioadă a vieţii, ca de pildă Cvartetul pe care îl analizăm sau Simfonia de cameră, şirul compoziţiilor pentru ansambluri de instrumente soliste este neîntrerupt. Compozitorul a ştiut să alterneze creaţia operelor de mare amploare cu lucrări de muzică de cameră, reuşind să găsească şi aici accente noi şi personale. In adevăr, Enescu recurge uneori la formaţii instrumentale mai puţin obişnuite, mai dezvoltate numeric, cum sînt de pildă Octetul, Dixtuorul sau Simfonia de cameră. Creşterea numărului instrumentiştilor se poate explica prin dorinţa compozitorului de a da pastei sonore o mai mare densitate aşa cum se poate cu uşurinţă realiza în muzica simfonică. Setea de „plenitudine armonică“ [1]) aşa de caracteristică pentru întreaga creaţie enesciană o vom întîlni fireşte şi în genul muzicii de cameră. Dar ceea ce trebuie îndeosebi subliniat este faptul că simfonistul Enescu nu ştirbeşte niciodată specificul acestei muzici. Echilibrul pe care îl obţine constituie tocmai una din laturile originalităţii lucrărilor despre care vorbim.

Nevoia de bogăţie armonică este poate aceea care a îndemnat pe compozitor să aibă o predilecţie pentru formaţiile de cameră cu pian, instrument deseori comparat cu o orchestră în miniatură. In afara celor două Cvartete de coarde op. 22, a Octetului op. 7 şi a Dixtuorului op. 14, toate celelalte lucrări pentru muzică de cameră sînt scrise pentru coarde şi pian (excepţie făcînd anumite piese mici cum sînt de pildă Cantabile şi Presto pentru flaut şi pian sau Legendă pentru trompetă şi pian, etc. care nu fac propriu-zis parte din specificul muzicii de cameră).

Pentru formaţia „Cvartet cu pian“, puţin întrebuinţată în întreaga literatură muzicală modernă, Enescu scrie două lucrări : Cvartetul nr. 1 în re major op. 16, terminat în 1911 şi Cvartetul nr. 2, op. 30 în re minor încheiat în 1944 (la sfîrşitul fiecărei părţi autorul a însemnat data şi localitatea unde a scris ultimele note: partea I-a la Bucureşti, 27 iulie 1943, partea a II-a la Dorohoi, 27 august 1943, partea a III-a la Sinaia, vila Luminiş, 4 mai 1944). După cum vedem, epoca în care compozitorul îşi scrie cel de-al doilea cvartet corespunde ultimei faze a evoluţiei geniului enescian. Caracteristicile acestei epoci îşi vor atinge apogeul în ultima şi desăvîrşita capodoperă care este „Simfonia de cameră“. Dar pentru a se putea pe deplin înţelege stilul ultimei epoci este de neînlăturat să se studieze fiecare din lucrările care o reprezintă pentru că fiecare pune alte probleme cercetătorului şi pentru că oricare din aceste lucrări de foarte mare valoare artistică este o mină inepuizabilă de învăţături. Astfel în prezentul studiu ne propunem o analiză de detaliu a formei Cvartetului nr. 2 pentru pian şi coarde, la sfîrşitul căreia, în concluzie, vom accentua îndeosebi asupra unor aspecte care reprezintă, după cum vom vedea, contribuţii cu totul originale în vederea soluţionării unor probleme centrale ale muzicii contemporane.

Cvartetul nr. 2, op. 30, pentru pian, vioară, violă şi violoncel este alcătuit din trei părţi distincte : partea I-a (re minor) scrisă în formă de allegro de sonată se desfăşoară într-o mişcare moderată, partea a II-a (mi major) o parte lentă concepută în formă de lied este parcă o adîncire a sentimentelor exprimate în prima parte şi partea a III-a (re minor — re major) scrisă într-o formă liberă de sonată se desfăşoară într-o mişcare rapidă, agitată, care conduce la o explozie de bucurie şi lumina o dată cu instaurarea în codă a tonalităţii de re major.

---

[1]) B. Gavoty: **Les souvenirs de Georges Enesco**, Flammarion — Paris, 1955.

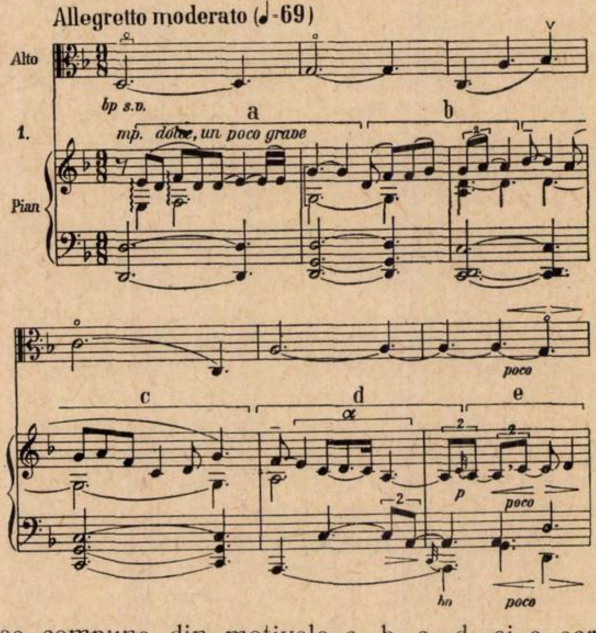
Compozitorul recurge şi în această lucrare la ciclicism pentru a da mai multă unitate operei. Tema I-a din partea I-a o putem considera generatoarea întregii substanţe muzicale a cvartetului. Fragmente sau celule din această temă le vom întîlni în toată desfăşurarea discursului muzical, unele transformîndu-se şi integrîndu-se în alcătuirea celorlalte teme principale.

Fiecare din părţile lucrării va avea cîte un punct culminant: în partea I-a o dată cu repriza temei întîia, în partea II-a la reexpoziţia secţiunii întîia a liedului (fraza 2) şi în final pe parcursul dezvoltării terminale. Apogeul va fi atins în partea a III-a. Putem astfel încă de pe acum să remarcăm una din caracteristicile tehnicii enesciene: momentele culminante sînt păstrate pentru sfîrşitul evoluţiei muzicale a părţilor lucrării adică în reprizele sau codele acestora.

Partea I-a: Allegretto moderato

Concepută în formă de allegro de sonată nu se menţine totuşi, după cum vom vedea, în tiparul rigid al sonatelor clasice.

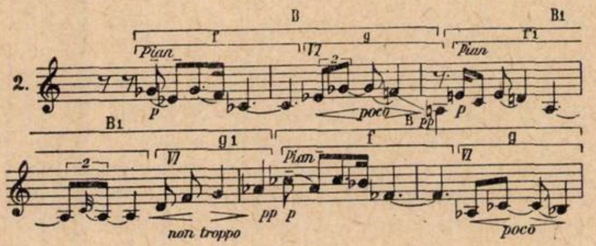
Tema I-a are o formă de lied mic. Prima secţiune



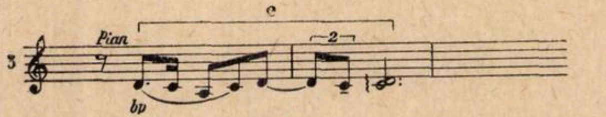
se compune din motivele a, b, c, d, şi e care alcătuiesc perioada A. Melodia aceasta gravă de o nobleţe caracteristică lui George Enescu are o importanţă deosebită în tot cursul lucrării, deoarece va genera, prin transformările ei, multe din elementele componente ale temelor principale din celelalte părţi. Citind această temă ne vom da seama că nu o putem identifica nici cu un citat, nici cu o prelucrare folclorică dar vom simţi nu ştiu ce rezonanţă care ne face să o apreciem ca aparţinînd fondului spiritual romînesc, aşa cum o temă de Brahms se integrează celui germanic sau o temă de Debussy celui francez. De altfel există şi un considerent obiectiv care ne îndeamnă la o atare apreciere: structura modală a acestei melodii; sîntem în modul de re minor natural.

În motivul d se cadenţează pe dominantă (formula de cadenţă α va fi folosită în coda acestei părţi şi va face legătura cu partea a II-a) iar în motivul e se revine la tonică. Observăm că totul se desfăşoară pe o serie de pedale a căror sunete fundamentale re, do, la reproduc lărgit formula de cadenţă α.

Secţiunea a II-a, modulantă, este alcătuită din trei perioade B, B₁, B (are deci în mic tot o formă de lied) fiecare dintre acestea fiind compuse din două motive f şi g. Perioada B₁ este o variantă a lui B.

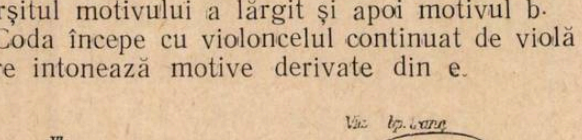


Asistăm aci la un dialog între pian şi vioară. Se reia secţiunea I-a la coarde şi apoi se continuă la pian (a la coarde iar b, c, d la pian). Motivul e se modifică aşa cum ne arată exemplul următor,



constituind un element generator al codei. Înainte de trecerea la codă, vioara contrapunctează sfîrşitul motivului a lărgit şi apoi motivul b.

Coda începe cu violoncelul continuat de violă care intonează motive derivate din e.



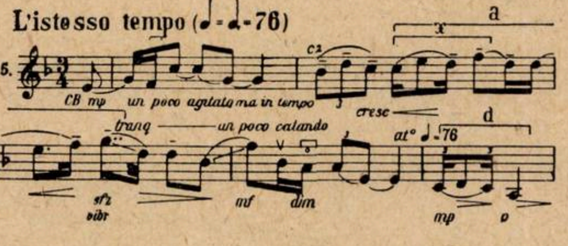
Se modulează (re major — si major, si b major, dominanta lui re, re minor) pentru ca la sfîrşit să se cadenţeze pe re.

Reducînd tema I-a într-o schemă obţinem:

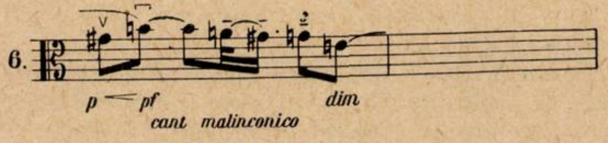
— secţiunea I-a: A (a, b, c, d, e) = re (ex. 1).
— secţiunea II-a: B (f, g), B₁ (f₁, g₁), B (f, g) = modulează (ex. 2).
— secţiunea I-a (reluată): A (a, b, c, d, e modificat + a, b) = re (ex. 3).
— Coda: motivul e modificat = modulează şi cadenţează final pe re (ex. 4).

Subliniem că reluarea secţiunii I se face prin modificarea orchestraţiei (se expune de coarde apoi de pian), prin îmbogăţirea sonorităţii pe care o aduc notele ţinute la coarde şi prin reluarea încă o dată la coarde a motivelor a (lărgit) şi b.

Tranziţia spre tema II-a începe cu o nouă frază melodică expusă de vioară

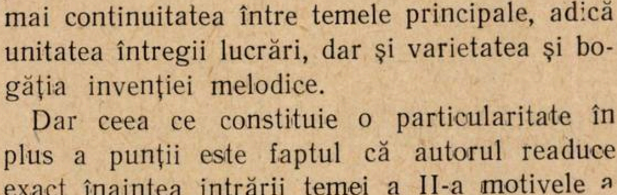

5.
L'istesso tempo (♩ = ♩. = 76)
a
x
c2
CB mp
un poco agitato ma in tempo
cresc
tranq
un poco calando
d
at° ♩ = 76
sfz
vibr
mf
dim
mp
p

şi care înglobează două elemente ale temei I: motivul a şi formula de cadenţă α (motivul d). După reluarea modificată a acestei fraze atît de violă cît şi din nou de vioară şi după modulaţia spre do diez minor distingem la violă următorul desen melodic


6.
V
p
pf
dim
cant. malinconico

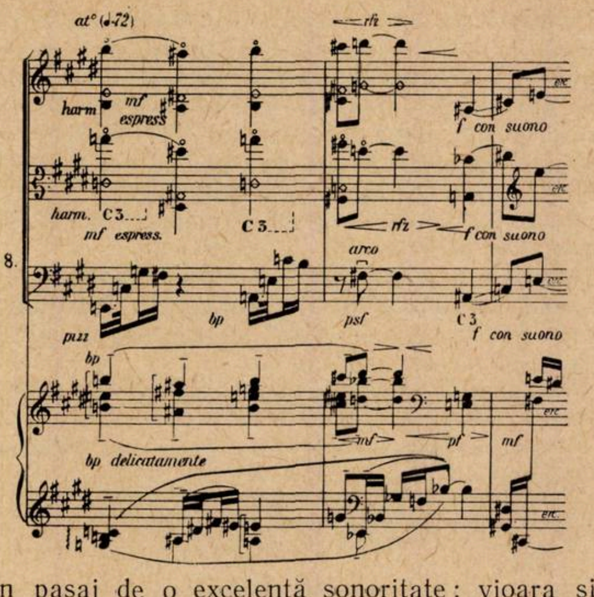
care este tocmai unul din motivele temei a II-a. Iată deci un foarte interesant procedeu constînd în crearea unei noi linii melodice în ponte dar care să conţină atît elemente din tema I-a cît şi din tema II-a. Prin aceasta se obţine nu numai continuitatea între temele principale, adică unitatea întregii lucrări, dar şi varietatea şi bogăţia invenţiei melodice.

Dar ceea ce constituie o particularitate în plus a punţii este faptul că autorul readuce exact înaintea intrării temei a II-a motivele a şi b ale temei I în tonalitatea celei de a doua teme


7.
Va.
Vl.
Vlc.
a
b
f con suono
p
pp

Este un mod de a ascunde trecerea la tema II-a prin reamintirea unei teme aşa de pregnante cum este tema I-a, în scopul unei mai vii desfăşurări muzicale.

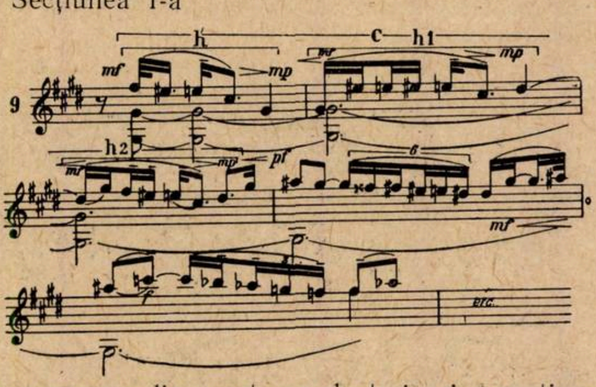
Transcriem în exemplul ce urmează


8.
at° (♩ = 72)
rfz
harm
mf
espress
f con suono
harm.
C3
mf espress.
C3
rfz
f con suono
arco
pizz
bp
psf
C3
f con suono
bp
mf
pf
mf
bp delicatamente
etc.

un pasaj de o excelentă sonoritate: vioara şi viola în flagiolete dublează şi completează acordurile expuse de pian iar violoncelul şi basul pianului alternează o formulă ritmică în şaisprezecimi. Este aproape un efect orchestral.

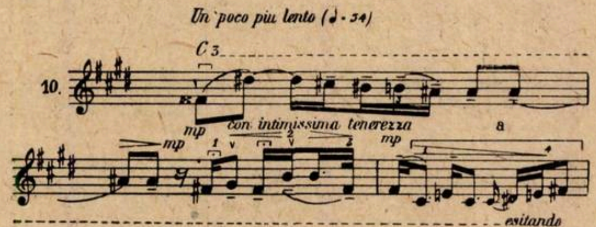
Tema a II-a ca formă se aseamănă temei I fiind organizată tot ca un lied urmat de o codă, dar ca expresie aduce elemente noi, contrastante: indecizia major-minor provocată de jocul cromatic dintre terţa mare şi terţa mică, grupele de sextolete cromatice descendente, măsura de 3/4 şi în fine întreaga atmosferă nostalgică a temei.

Secţiunea I-a


9
h
c
h1
mf
mp
mf
mp
h2
mf
mp
pf
6
mf
etc.
p

se compune din repetarea de trei ori a motivului h dar de fiecare dată modificat, apoi urmînd o desfăşurare melodică firească în care vedem extinderea cromatică a motivului h în sextolete descendente. Acest pasaj conduce la secţiunea centrală a temei. Remarcăm că asemănător secţiunii I a temei I, şi aici pianul expune tema, corzile avînd doar rolul de a menţine o pedală pe sol diez (tr. V).

Secţiunea mediană este expusă de vioară


Un poco più lento (♩ = 54)
C3
10.
mp
con intimissima tenerezza
mp
mp
8
esitando

şi înglobează în conturul ei melodic trei elemente: căderea cromatică derivată din motivul h_2, o coborîre în cvarte asemănătoare frazei din ponte (vezi ex. 5) şi amintirea motivului a din tema I (vezi ex. 1). Observăm că apogiatura de pe do diez are un rol tematic nefiind doar o simplă ornamentaţie.

Reluarea primei secţiuni se reduce numai la intonarea perioadei C de către violă.

Motivul h transfigurat în ultima măsură reproduce aidoma elementul anticipativ din ponte (vezi ex. 6). Şi aici totul se suprapune peste o pedală de dominantă.

Sintetizînd schematic tema a II-a ne apare astfel :

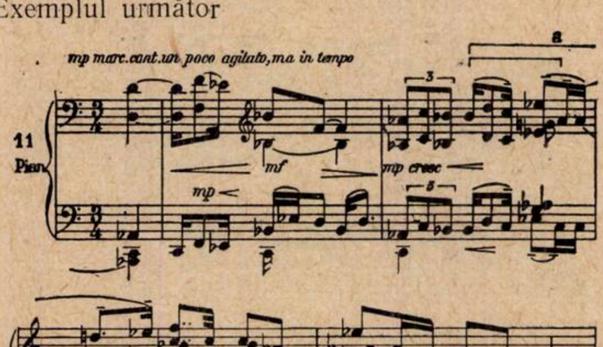
— secţiunea I-a : C (h, h_1, h_2 + pasaj spre secţiunea II-a ex. 9)·
— secţiunea II-a : frază ce conţine elemente din secţiunea I, ponte şi tema I (ex. 10).
— secţiunea I : reluată C (h, h_1, h_3).
— Coda.

Şi aici întîlnim o dublă expunere, a perioadei C (a doua oară însă schimbîndu-se atît instrumentul care o intonează cît şi unul dintre motive).

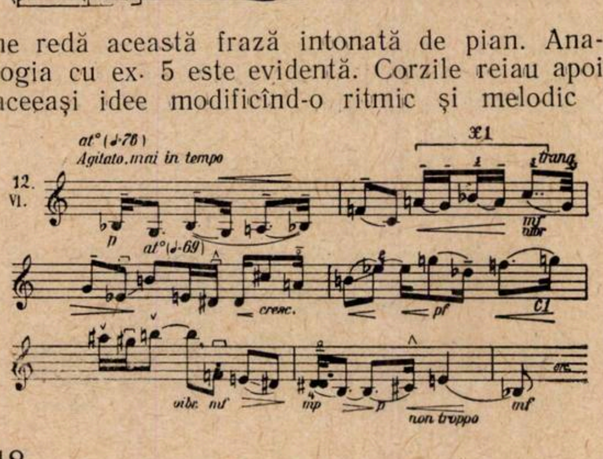
Dezvoltarea are trei etape :

1) Prima etapă prelucrează tema I-a care apare mai întîi la pian în tonalitatea sol minor, corzile menţinînd o pedală pe tonică· Măsura revine la 9/8. O nouă reluare a temei, transformată melodic din cauza mersului modulant al armoniei, este expusă de violoncel şi violă

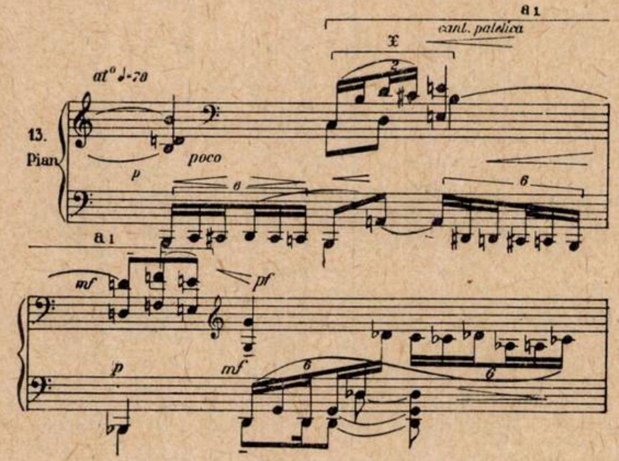
2) Etapa a doua dezvoltă fraza cu care începe pontele expoziţiei. Măsura devine deci 3/4 Exemplul următor


mp marc.cant.un poco agitato,ma in tempo
x
3
11
Pian
mf
mp cresc
mp
dim

ne redă această frază intonată de pian. Analogia cu ex· 5 este evidentă. Corzile reiau apoi aceeaşi idee modificînd-o ritmic şi melodic


al°(♩=76)
Agitato.mai in tempo
x1
trang
12.
Vl.
mf vibr
p
al°(♩=69)
cresc.
pf
cl
vibr. mf
mp
non troppo

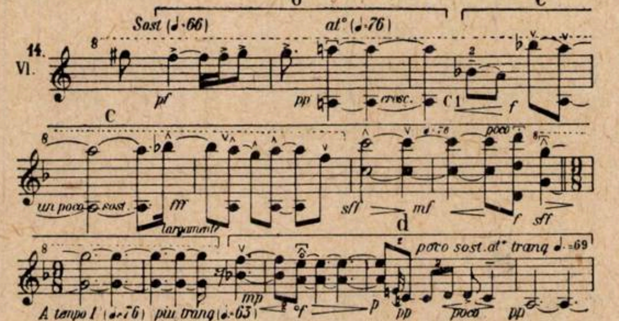
3) Cea de a treia etapă suprapune motivul a (tema I) prezentat foarte mult modificat (în ex. 13 este notat cu a_1) peste sextoletele cromatice descendente ce aparţin temei a II-a. Observăm că grupul ritmic x_2


a1
cant. patetica
x
al° ♩=78
13.
Pian
poco
p
6
a1
mf
pf
p
mf

este o consecinţă a grupului x_1 (vezi ex. 12) iar acesta o modificare agogică a lui x (vezi ex. 11 şi ex. 13). In ex. 11 şi ex· 5, x se continua cu motivul a (tema I-a) modificat ritmic faţă de ex. 1 dar identic melodic faţă de acesta. In ex. 12 motivul a este eliminat pentru ca în ex. 13 să reapară din nou sub forma restrînsă (a_1).

Această etapă are rolul de a pregăti reexpoziţia. Asistăm la o creştere dinamică prin care se atinge punctul culminant al părţii I o dată cu repriza temei I.

Reexpoziţia se face prin intonarea lărgită a motivelor b, c şi d (tema I) punctul culminant stabilindu-se în motivul c (vom observa că în final punctul de maximă intensitate se va stabili tot pe motivul c, dar uzînd numai de primele două note ale acestuia).


b
c
Sost (♩=66)
al° (♩=76)
14.
Vl.
pf
pp
cresc.
cl
f
c
poco
un poco sost
fff
sff
mf
f
sff
d
poco sost. al° tranq ♩=69
A tempo I (♩=76)
più tranq (♩=63)
pp
poco

Remarcăm eliminarea motivului a· Explicaţia o găsim în faptul că dezvoltarea în cea de a treia etapă a folosit acest motiv tocmai pentru a pregăti repriza temei I· O repetare a motivului a cu toate că ar fi fost făcută în tonalitatea iniţială, ar fi produs o stagnare a desfăşurării muzicale pe care compozitorul o vrea mereu reîmprospătată.

Arătam că în expoziţie tema a doua era precedată de tema I-a în tonalitatea temei a II-a cu scopul de a ascunde oarecum perceperea imediată a temei. E cazul să accentuăm acum că dorința de a „camufla" [2]) pilonii formei tradiționale de sonată este o trăsătură într-adevăr caracteristică personalității lui George Enescu, deoarece confirmăm aceasta și prin faptul că reexpoziția temei I se face cu o deformare ritmică a secțiunii I iar tema în ansamblul ei se restrînge numai la această secțiune. Pontele reprizei este deosebit față de pontele expoziției. Cum materialul acestuia din urmă fusese folosit în dezvoltare (etapa 2) o repetare aidoma în reexpoziție ar fi contrazis necesitatea de continuă reînnoire pe care o constatam mai sus. Noua tranziție se desfășoară pe o pedală de dominantă (la) și întrebuințează o linie melodică ce amintește de coda temei I din expoziție. Reluarea temei II este și aici anticipată printr-un desen melodic derivat din această temă.

Tonalitatea în care se reexpune tema II-a este re major, iar construcția ei este analoagă expoziției.

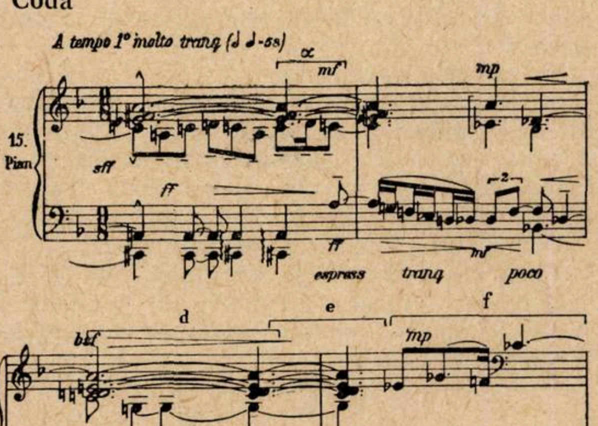
De ce nu transformă compozitorul și repriza acestei teme? Explicația o găsim în faptul că tema a doua în expoziție fusese greu remarcată prin ascunderea ei după tema întîia reluată în tonalitatea celei de a doua, așa încît repetarea aidoma a temei a doua în repriză o găsim cu totul necesară. Totuși vom întîlni unele deosebiri față de expoziție și anume:

— Orchestrația diferă: secțiunea I-a nu se mai expune la pian, (ca în ex. 9) ci alternativ de vioară și violă, repriza ei trecînd la violoncel și nu la violă; partea mediană expusă de vioară (în ex. 10) este acum intonată și de violă și de violoncel.

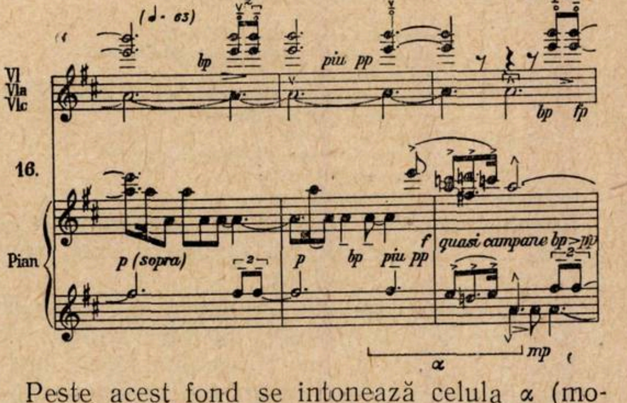
— pedala pe dominantă se menține, dar pianul contrapunctează liber diferite figuri melodice.

— Reluarea secțiunii I-a este modulatorie făcînd trecerea la codă.

Coda



revine la măsura inițială de 9/8 și începe prin amintirea grupului codal al temei I din expoziție. In măsura a doua se amintește sextoletul cromatic descendent al temei II, în măsura a treia se intonează motivele d și e (trunchiat) din tema I (ne amintim că e nu apăruse în reexpoziția temei I) și în fine se reia și secțiunea a II-a a temei I (ca în ex 2) care de asemenea nu fusese utilizată în repriza acestei teme. Observăm că motivul g este augmentat. Urmează normal f_1 amplificat, apoi din nou α cu sextoletul cromatic descendent și în sfîrșit se utilizează și coda expoziției prin care se atinge coda propriu zisă. Aceasta se desfășoară la început pe o pedală formată dintr-un acord de trei cvinte suprapuse cu fundamentala pe la și apoi pedala continuîndu-se numai cu fundamentala acordului.



Peste acest fond se intonează celula α (motivul d, tema I) care are rolul de a cadența acum pe cvinta acordului de tonică. Fragmentul acesta melodic, derivat din tema I, face legătura dintre partea I-a și partea a II-a a cvartetului deoarece îl întîlnim și la începutul părții a II-a. Este o dorință a compozitorului de a da unitate lucrării prin prelungirea atmosferei unei părți în cealaltă parte.

Aruncînd o privire rapidă peste întreaga reexpoziție constatăm că modificările suferite de aceasta în raport cu expoziția se extind asupra întregii desfășurări muzicale reexpuse, cu excepția temei a II-a care rămîne neschimbată. Transformările s-au efectuat de pildă asupra temei I prin eliminarea unor elemente ce păreau constitutive în prima expunere. Modificările acestea nu înseamnă totuși pierderea elementelor eliminate. Autorul le va folosi pentru construirea scheletului muzical din codă. Este aici un ingenios procedeu tehnic prin care compozitorul obține unitatea lucrării cu un minim de mijloace tematice.

Partea a II-a: Andante pensieroso ed espresivo

Gravitatea, noblețea, adîncimea sentimentului părții I vor fi cu mult sporite în partea a II-a. Păstrînd măsura de 3/4 ca și în partea I-a, utilizînd o legătură tematică ce derivă din tema I α dar — după cum vom vedea — folosind și tema a II-a a părții I-a, această nouă mișcare, nu cu mult mai lentă decît cele precedente, înseamnă desăvîrşirea destăinuirii celor mai profunde, mai umane şi mai generoase sentimente dar uneori şi a celor mai tragice, autorul nereuşind să le domine decît la sfîrşitul părţii a III-a unde iluminarea şi statornicirea în bucurie vor fi atinse după o aprigă încleştare. Forma acestei părţi este un lied mare. Tonalitatea principală este Mi major. Pentru a se putea urmări cu mai multă uşurinţă analiza ce urmează, dăm mai jos o schemă a formei întregii părţi, schemă la care ne vom referi în tot ceea ce urmează :

---

[2]) A se vedea revista „Muzica" nr. 8/1956 — articolul semnat de Em. Ciomac, pag. 55.

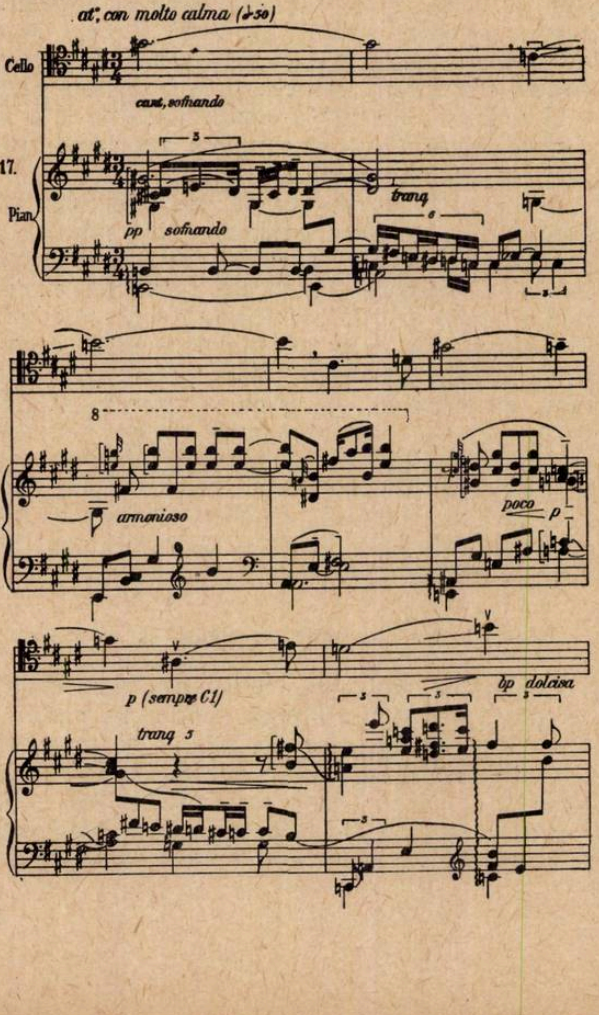
Introducerea: folosește α din tema I partea I

- *Secțiunea I*
  - *fraza 1 (Mi)*
  - *scurtă tranziție spre sol*
  - *fraza 2 (sol minor cu inflexiuni spre Si♭, fa)*
  - *modulație spre Mi*
  - *fraza 1: reluată redus*
- *Tranziție scurtă*
- *Sectiunea II (modulantă)*
  - *elemente din secțiunea II, tema I, partea I*
  - *tema I partea I (a trunchiat, b)*
  - *secțiunea II tema I partea I modificată*
  - *tema II partea I (h₁)*
  - *secțiunea II partea I tema I modificată*
  - *tema II partea I (h, reluat de două ori) modificată*
- *Tranziție scurtă spre reluarea secțiunii I*
- *Sectiunea I*
  - *fraza 1: începe trunchiat ca reluarea ei din secțiunea I*
  - *tranziție spre sol mult scurtată.*
  - *fraza 2: mult scurtată*
  - *tranziție spre Mi amplificată: punct culminant*
  - *reluarea frazei 1 lipsește*
- *Coda: amintește de tema II partea I*

Introducerea se sprijină pe elementul α ce apărea în coda părţii I-a şi derivă din tema I-a a părţii I (motivul d).

Secţiunea I-a are de asemenea o formă de lied. Fraza 1 este o lungă melodie expusă de violoncel la care pianul contrapunctează desene rezultate din α şi din grupul cromatic descendent al temei a II-a din partea I-a.

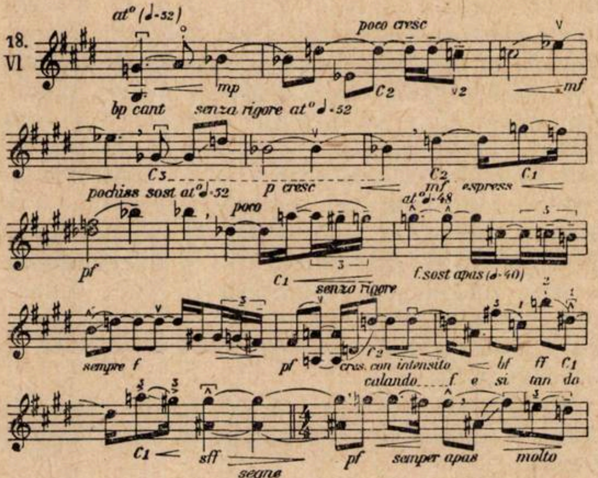
17.



Tonica de mi e prezentă. Tonalitatea oscilează între major şi minor.

Fraza 2 este atinsă după o scurtă modulaţie spre sol minor. Instrumentul care o expune este vioara.

18.



Modulează spre si bemol major, fa minor şi în fine revine la mi major pentru reluarea frazei I. Aceasta se reexpune acum trunchiat şi melodia iniţial executată de violoncel trece de data aceasta la vioară.

Secţiunea a II-a este tot timpul modulantă. Se revine — ca o reminiscenţă — la motivul f (tema I, partea I) apoi se intonează a (trunchiat) şi b în do diez minor. Se reia din nou f însă modificat. Se aminteşte şi motivul h_1 al temei II din partea I-a, apoi din nou f în altă variantă şi în fine reluarea lui h_1 la pian în două variaţii.

In concluzie, secţiunea a doua este o recapitulare a temelor I şi II din partea I-a.

Reexpoziţia secţiunii I-a se face după o scurtă tranziţie prin amintirea măsurilor introducerii. Fraza 1 se reia exact din acelaşi punct de unde se făcea repriza frazei în secţiunea I.

Se observă mici variaţii şi apoi o altă orientare. Fraza 2 este mult scurtată (modulaţia de la sol minor la si bemol major se face imediat nu după cîteva măsuri ca în expoziţie). In cursul desfăşurării celei de a doua fraze se atinge punctul culminant al părţii a II-a.

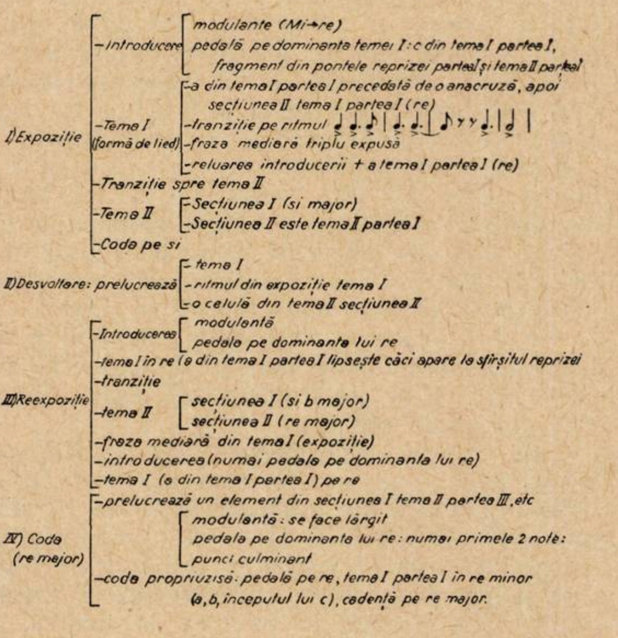
Remarcăm că fraza 1 nu mai apare.

Coda se stabileşte pe mi major iar viola şi violoncelul intonează frînturi din h (tema II, partea I) sau sextoletul cromatic descendent (tot din tema II partea I).

Partea a III-a : Con moto moderato ; Allegro agitato.

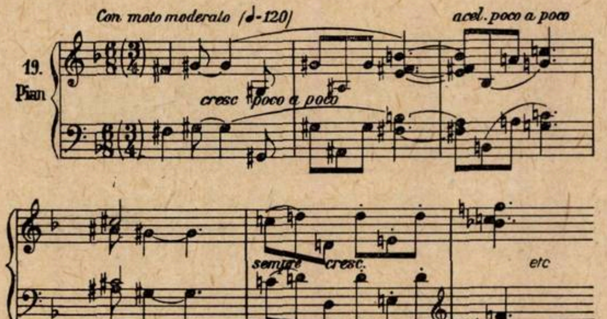
Subliniam mai sus că primele două părţi adîncesc progresiv un sentiment grav, adînc, de multe ori atingînd deznădejdea şi tristeţea cea mai profundă. Partea a III-a, o parte rapidă, foarte agitată, ne apare ca o luptă conştientă, de o imensă dezlănțuire a energiei, care caută să schimbe calmul nestabil, întîmplător atins de partea a II-a, într-o liniște reală, stabilă, pe culmile căreia bucuria și seninătatea să predomine. Atitudinea de renunțare nu-l acaparează pe compozitor. Lupta aprinsă pentru îmbrățișarea adevăratei ținte, a adevărului ideal este scopul, rațiunea de a exista a acestei muzici. Termenul final al încleștării va fi însă atins de abia la sfîrșitul evoluției părții a III-a. Din punct de vedere muzical punctul culminant apare o dată cu statornicirea tonalității de Re major în coda finalului.

Forma părții a III-a aparține Allegro-ului de sonată, dar prezintă unele particularități în construcția temelor. Pentru a o putea înțelege mai direct vom folosi și aici o schemă care să ne reducă întreaga arhitectură a finalului:

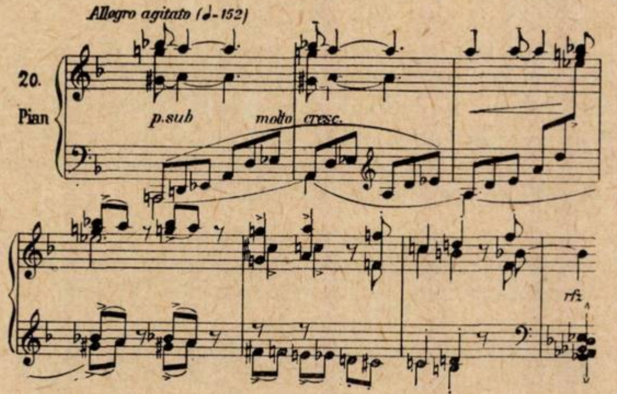


- I) Expoziție
  - Introducere
    - modulante (Mi→re)
    - pedală pe dominanta temei I: c din tema I partea I, fragment din pontele reprizei partea I și tema II partea I
  - Tema I (formă de lied)
    - a din tema I partea I precedată de o anacruză, apoi secțiunea II tema I partea I (re)
    - tranziție pe ritmul ♩ ♩. ♪ | ♩. ♩. ♪ 𝄾 𝄾 ♩. | 𝅗𝅥 |
    - fraza mediară triplu expusă
    - reluarea introducerii + a tema I partea I (re)
  - Tranziție spre tema II
  - Tema II
    - Secțiunea I (si major)
    - Secțiunea II este tema II partea I
  - Coda pe si
- II) Desvoltare: prelucrează
  - tema I
  - ritmul din expoziție tema I
  - o celulă din tema II secțiunea II
- III) Reexpoziție
  - Introducerea
    - modulantă
    - pedala pe dominanta lui re
  - tema I în re (a din tema I partea I lipsește căci apare la sfîrșitul reprizei
  - tranziție
  - tema II
    - secțiunea I (si b major)
    - secțiunea II (re major)
  - fraza mediară din tema I (expoziție)
  - introducerea (numai pedala pe dominanta lui re)
  - tema I (a din tema I partea I) pe re
- IV) Coda (re major)
  - prelucrează un element din secțiunea I tema II partea III, etc
    - modulantă: se face lărgit
    - pedala pe dominanta lui re: numai primele 2 note:
    - punct culminant
  - coda propriuzisă. pedală pe re, tema I partea I în re minor (a, b, începutul lui c), cadență pe re major.

Am arătat că între partea I-a și partea a II-a legătura se făcea cu ajutorul celulei α (motivul d) din tema I-a a părții I-a, adică pe baza unui fragment melodic existent în coda părții I și în introducerea părții a II-a, capabil de a fi interpretat atît în tonalitatea primei părți (re) cît și în tonalitatea celei de a doua (mi). Trecerea de la partea II-a la partea a III-a renunță la o celulă melodică de legătură. In schimb folosește un pasaj tampon, care devine introducere pentru final și care are calitatea de a modula de la tonalitatea părții a II-a la tonalitatea părții a III-a, deci de la Mi major la re minor.

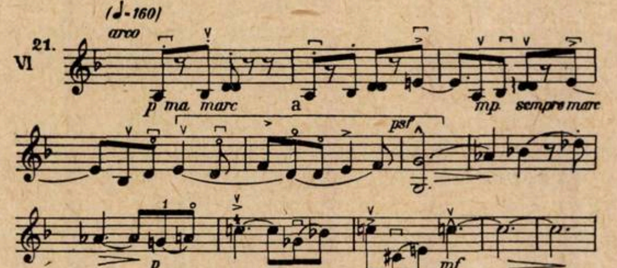


Mai mult chiar, această primă etapă a introducerii (din schemă vedem că sînt două etape) începe într-un tempo mai lent, mai apropiat de partea a II-a și accelerează spre tempo-ul finalului trecînd prin cea de a doua etapă a introducerii (de la pătrime cu punct = 120 la 152 și apoi la 160). Exemplul de mai jos, ne redă începutul etapei următoare.



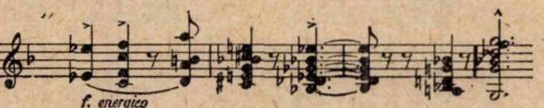
Aceasta se desfășoară cu intermitențe pe o pedală de la (dominanta tonalității finalului) și afectează ca desfășurarea melodică motivul c al temei I din partea I, apoi un fragment din pontele reexpoziției părții I-a și un alt fragment din tema II-a a părții I-a.

Tema I-a poate fi identificată în mare cu o construcție de lied în care secțiunea principală este chiar tema I-a din partea I-a (motivul a) modificată ritmic și precedată de o anacruză

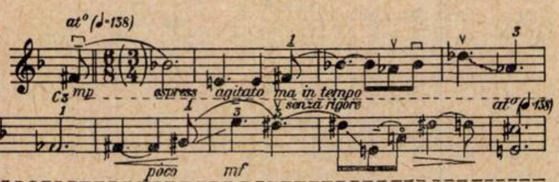


Ea este continuată imediat de un ritm ce se opune parcă avîntului început prin expunerea motivului a.

Se sugerează apoi și motivul f din secțiunea mediană a temei I, partea I (expoziția) apoi gı după care urmează o scurtă dezvoltare prin amplificare a acestuia. O utilizare a ritmului ce apărea în consecventul temei (ex. 22 față de 21) și o modulație spre la ne conduce la secțiunea mediană a temei I.

22.


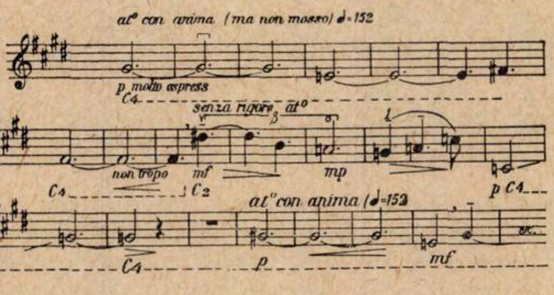
Aceasta se compune din fraza expusă de vioară care e reluată apoi modificat de violă și în fine din nou de pian.

23
VI


Se trece la repriza introducerii (ambele etape) urmată de tema I tot pe re.

Tranziția spre tema a II-a se face utilizînd ritmul din ex. 22 și apoi lungi note ținute la coarde care anticipează prin aceasta tema II-a.

Tema II-a (si major) comportă două secțiuni. Prima secțiune începe cu o frază contrastantă față de tema I prin notele ținute (prima notă sol diez este nonă în acordul de pe treapta V din si major), pianul menținînd aproape tot timpul pedala pe treapta V.

24.
Vi


După cum se vede și din ex. 24 capătul temei se reia, însă fraza capătă acum o altă orientare cu toate că pedala pe fa diez se menține.

Secțiunea a II-a, în contrast față de prima, prezintă chiar motivul h_1 din tema a II-a, partea I-a (vezi ex. 9). Intîlnim apoi o transformare a acestui motiv (ritmul rămîne același), acest **nou element** fiind folosit amplu în dezvoltare.

Urmează un întreg pasaj modulant care se încheie pe o lungă pedală de si.

Dezvoltarea este pregătită de revenirea în coda expoziției a motivului a (tema I, partea I-a) expus la violoncel.

Travaliul tematic se exercită mai întîi asupra temei I, apoi asupra elementului nou mai sus amintit și în fine se reia tema I-a deformată.

Reexpoziția se face prin reluarea introducerii (ambele etape). Dar tema I-a lipsește. Explicația : 1) folosirea ei în dezvoltare ar fi adus o stagnare dacă ar fi fost reexpusă, 2) faptul că va fi reluată la sfîrșitul reprizei.

Ritmul din ex. 22 și o nouă orientare a modulației ne conduc la tonalitatea de si bemol.

Secțiunea I a temei a II-a se va expune în si bemol major iar secțiunea a II-a în re major. Înregistrăm modificări în orchestrație și înglobarea unor elemente noi (de pildă se aud frînturi din tema I).

Urmează acum secțiunea mediană a temei I (ca în ex. 23) dar totul se întrerupe prin intervenirea aceluiași nou element de mai sus și a motivului h_1 (tema a II-a partea I-a) din care am văzut că derivă.

În fine ajungem la o nouă expunere a temei principale precedată doar de etapa doua a introducerii (pedala pe dominantă) și apoi trecîndu-se brusc la tema I-a, partea I-a, care expune pe a tot în 9/8 ca la începutul cvartetului. Se aud și frînturi din introducerea modulantă totul conducînd spre intrarea triumfală în re major. Pregătirea tonalității majore, atinse de secțiunea a II-a, a temei a II-a, poate fi considerată ca desfășurîndu-se pe o pedală de la uneori reală, alteori subînțeleasă.

Linia melodică a codei ne dezvăluie elementul β ce apărea în secțiunea I-a a temei a II-a (ex. 24). Pe aceste note ținute pianul reia celula α (tema I-a, partea I-a). De altfel acest pasaj al codei este de fapt o dezvoltare terminală : apare ritmul din ex. 22, coborîrea cromatică descendentă din tema a II-a, partea I-a, apoi tema I-a din partea I-a însă în re major.

Introducerea modulantă care a lipsit la reluarea temei I-a din reexpoziție revine acum augmentată pregătindu-se astfel culminația finalului. Aceasta din urmă apare o dată cu trecerea la etapa a doua a introducerii, menținîndu-se doar primele două sunete si bemol — la becar prin care debutează motivul c al temei I, partea I. Deci punctul de maximă tensiune se face pe un fragment al temei principale din prima parte.

Coda propriu zisă începe cu o pedală pe tonică (re) și pe un ritm care amintește începutul dezvoltării din prima parte. Tema I-a din partea I-a (motivele a și b puțin modificate) reapare din nou la vioară și violoncel și întunecă numai un moment atmosfera severă a majorului căci o dată cu trecerea la motivul c (si bemol — la becar) se cadențează definitiv pe re major, cvartetul încheindu-se pe un acord de tonică, eliptic de terță și într-o intensitate maximă.

Concluzii :

În cursul analizei de mai sus am încercat în diferite momente să ne ridicăm de la aspectul multiplicității inevitabile studiului de amănunt la generalizări care să definească unele dintre aspectele caracteristice personalității lui George Enescu. Nu le vom mai repeta aici, după cum nu vom mai repeta nici concluziile de ordin general pe care le stabileam cu ocazia articolului [3]) nostru asupra Sonatei a III-a pentru pian de același compozitor, concluzii valabile în mare parte şi pentru Cvartetul al doilea pentru pian şi coarde.

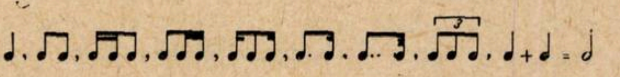
---

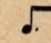
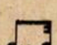
[3]) Revista „Muzica" nr. 8/1956, pag. 23.

Ne vom opri însă la o serie de constatări care ni se par de o importanţă nebănuită atît pentru înţelegerea evoluţiei care desparte de pildă Sonata a III-a pentru pian de Cvartetul de care ne ocupăm, cît şi pentru definirea unei particularităţi a stilului enescian din ultima perioadă.

Vom începe cu cel mai important aspect: ritmul. Dacă privim oricare din exemplele folosite în cursul analizei noastre vom constata o trăsătură comună acestora şi anume inexistenţa identităţii ritmice dintre o măsură şi alta vecină ei.

Să alegem de pildă ex. 5. Făcînd abstracţie de intonaţia melodică adică de înălţimea reală a fiecărei note, neglijînd semnele de expresie, nuanţele, etc., să ne concentrăm numai asupra duratei valorilor în timp. Melodia noastră scrisă astfel doar la organizarea timpului necesar scurgerii unei măsuri de 3/4 ne dovedeşte unicitatea fiecărei măsuri în raport cu oricare alta din exemplul citat. Dacă vrem să ne explicăm acest rezultat să observăm că autorul foloseşte o serie de grupuri ritmice elementare, egale cu durata unităţii de măsură, pe care le combină liber, ţinînd seama doar de eliminarea posibilităţii repetării unei figuri ritmice după alta identică ei. In ex. 5 grupurile ritmice elementare sînt:



Libera combinare a acestora, însă cu obligaţia menţinerii legii expuse mai sus, ne explică varietatea organizării în timp a măsurilor. De pildă în măsura a treia pentru că timpul I este  timpul doi se va modifica adăugînd încă un punct optimei  şi prin aceasta se va produce o variaţie în succesiunea grupurilor ritmice.

Constatarea de mai sus o putem aplica la orice alt pasaj din întreaga lucrare. Desigur sînt şi excepţii datorită fie vreunei intenţii deosebite a compozitorului fie de ridicarea tempoului în final unde totuşi, din cauza mişcării rapide, micile repetări ritmice devin imperceptibile.

Dar ceea ce este încă mai important de subliniat este faptul că Enescu nu epuizează toate posibilităţile creării unui grup ritmic. Compozitorul menţine doar un număr relativ restrîns de asemenea figuri, oprindu-se la cele mai naturale, la cele mai capabile să nu stînjenească libera manifestare a melodiei.

Să ne amintim din cursul celor expuse în prezentul studiu că întregul material tematic aparţinînd Cvartetului nr. 2 pentru coarde şi pian se sprijină în fond pe două teme ciclice generatoare: tema I-a şi tema a II-a din partea I-a (chiar şi melodia de largă respiraţie din secţiunea I-a a părţii a II-a cu tot aspectul ei de sine stătător ne sugerează totuşi temele ciclice principale prin figurile melodice care-i alcătuiesc acompaniamentul). Să adăugăm acestei constatări cele remarcate anterior cu privire la ritm şi vom ajunge la o concluzie extrem de importantă care caracterizează o latură a tehnicii limbajului muzical enescian din ultima perioadă. Iată această caracteristică:

Atît pe plan melodic (tematic) cît şi pe plan ritmic se exercită acelaşi deziderat al unităţii în varietate. Pe de o parte economie a mijloacelor tematice prin folosirea unui număr restrîns de teme ciclice generatoare dar în acelaşi timp varietatea melodică prin metamorfozele şi integrările elementelor ciclice în noi organisme tematice, pe de altă parte economie a mijloacelor ritmice prin folosirea unui număr restrîns de grupuri ritmice dar în acelaşi timp varietate ritmică prin organizarea înlănţuirii acestor grupuri după simpla lege a nerepetării figurilor identice. Rezultatul este o muzică mereu reîmprospătată în orice punct al desfăşurării ei, o muzică veşnic nouă, dar care nu cedează haosului, neorganizării, ci menţinîndu-şi dorinţa continuei metamorfozări rămîne unitară, coerentă, perfect logică. Este după părerea noastră cea mai importantă contribuţie pe care George Enescu o aduce în soluţionarea problemelor muzicii contemporane, cel mai autentic şi real aport pentru dezvoltarea mijloacelor tehnice muzicale. Prin aceasta compozitorul deschide perspective noi pentru muzica viitorului.

Să încercăm acum o sinteză a caracteristicilor mai importante a stilului Cvartetului nr. 2 pentru coarde şi pian, din care vom putea desprinde şi aspecte aplicabile perioadei cînd a fost scris acest cvartet.

Studiind Memoriile lui George Enescu se poate ajunge la constatarea că dezvoltarea personalităţii compozitorului a depins de cîteva trăsături psihologice şi intuiţii intelectuale fundamentale. Astfel lirismul este o caracteristică esenţială pentru opera lui George Enescu. Iată ce spune compozitorul: „visam la o muzică mai largă, mai amplă, mai debordantă, căci sînt un liric nepocăit (impénitent), wagnerian pînă în măduva oaselor“. Cvartetul de care ne ocupăm confirmă cu prisosinţă acest lirism. Este, după cum am încercat să dovedim, confesiunea unor sentimente adînci, grave, nobile şi efortul conştient spre înseninare şi bucurie. In acelaşi timp însă expresia sentimentelor este reţinută, discretă. Auditorul are nevoie de multe audiţii, de un efort de înţelegere prelungit pentru a putea pătrunde meandrele sensibilităţii compozitorului, pentru a ajunge la o participare totală.

Nu putem să nu legăm visul pentru „o muzică mai amplă, mai debordantă“ cu o altă afirmaţie a lui George Enescu şi anume „setea de plenitudine armonică“. Cvartetul op. 30 are o trăsătură densă a vocilor fără a fi totuşi greoaie, opacă. De pildă pianul are de cîntat tot timpul exceptînd cîteva măsuri în final. Corzile se adaugă discursului muzical, avînd cînd rol preponderent, cînd acompaniind, totdeauna însă cu un meşteşug al orchestraţiei care ne sugerează o adevărată muzică simfonică.

Acceptarea unor trăsături ale romantismului german din secolul al XIX-lea, ca de pildă cromatismul wagnerian, o legăm tot de necesitatea de expansiune lirică. În acest sens compozitorul ne spune: „Pe Wagner l-am iubit întotdeauna. De la zece ani anumite cromatisme wagneriene făceau parte din sistemul meu vascular. A le renega ar însemna să-mi tai un picior sau un braţ“. Accentuăm că această acceptare nu înseamnă de loc o cedare în faţa altei personalităţi muzicale; este în realitate o preluare a rezultatelor la care ajunsese Wagner în secolul trecut şi o dezvoltare a acestei moşteniri într-un sens cu totul personal. Dovadă Cvartetul de care ne-am ocupat. Cromatismul folosit din plin în această lucrare atît melodic cît şi armonic este de o autenticitate evidentă. Iată de pildă tema a II-a din partea I-a (ex. 9) creaţie melodică absolut enesciană cu toate elementele cromatice care o compun.

Ideea exprimată de Enescu în cuvintele: „Pentru mine muzica nu este o stare, ci o acţiune...“ o considerăm aceea care îi determină cunoscuta predilecţie pentru polifonie.

În Cvartetul op. 30 cu toate că nu întîlnim un contrapunct strict organizat (canon, fugă) ne vom izbi însă aproape continuu de suprapuneri de melodii, de mici imitaţii, de o polifonie continuă. Contrapunctul este aici degajat de normele clasice. Are o libertate extremă (iată de pildă ex. 17 unde vedem o suprapunere de melodii) fiind însă subordonat necesităţii arhitecturii. Adică va ajuta atît varietăţii desfăşurării muzicale cît şi metamorfozelor elementelor ciclice (tot în ex. 17 contrapunctul la tema de respiraţie largă aminteşte de temele ciclice principale). Ideea că muzica este acţiune îl conduce pe compozitor şi la acel excepţional rezultat, semnalat mai sus, în ceea ce priveşte varietatea concomitentă unităţii atît pe plan melodic (două teme generatoare — metamorfozele lor continui) cît şi pe plan ritmic (număr redus de grupuri ritmice — variaţie în înlănţuirile grupurilor ritmice).

Acestor trăsături esenţiale trebuie să le mai adăugăm şi simţul echilibrului. Este cauza pentru care orice operă a compozitorului reprezintă o perfecţiune a construcţiei. Este cauza care-l determină pe compozitor să accepte forma beethoveniană, expresia celui mai perfect echilibru. Cvartetul op. 30 ne dovedeşte afirmaţiile de mai sus dar după cum am încercat să arătăm, autorul ajunge la adaptări cu totul personale în folosirea vechiului tipar clasic.

Să nu uităm acum că George Enescu este tot ce poate fi mai la antipodul facilităţii, a superficialităţii. Cvartetul op. 30 este atît de „lucrat“ încît fiecare notă are greutatea ei, locul ei care nu poate fi schimbat. Compozitorul a exercitat un control sever faţă de cele mai mici amănunte. De aceea şi ajunge un model de perfecţiune în orice aspect. Să nu ne închipuim însă că toate retuşurile, modificările etc., au fost făcute cu o luciditate rece. Sensibilitatea extremă, inspiraţia, emoţia nu-l părăseşte pe compozitor oricît de departe ar merge în controlul muzicii sale.

Iată de ce Cvartetul nr. 2 op. 30 pentru coarde şi pian este o lucrare cu totul deosebită pentru muzica romînească de astăzi. Această operă ne deschide perspective noi nu numai asupra înţelegerii personalităţii lui George Enescu dar poate ajuta efectiv la dezvoltarea viitoarei muzici romîneşti. De aceea dorim cu toată puterea ca această minunată lucrare să se bucure şi de acum înainte de tot mai multe audiţii şi de tot mai multă înţelegere din partea tuturor iubitorilor de muzică. De aceea şi recunoaştem aici importanţa pe care a avut-o prima audiţie a Cvartetului în excepţionala interpretare a unora dintre cei mai buni artişti ai noştri.

Ştefan Niculescu

Lucrări

prezentate la concursul pentru bursa

GEORGE ENESCU

Sculptură de B. Caragea

Înfiinţate anul trecut, bursele „George Enescu", în număr de trei pentru Conservatorul din Bucureşti, se distribuie în urma unui concurs la care pot participa studenţi din anii III, IV, şi V, ai Facultăţii practice (instrumente şi canto) şi teoretice (compoziţie şi dirijat).

Din rîndurile studenţilor-compozitori ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" au participat în acest an la concursul pentru acordarea burselor „George Enescu" Alexandru Hrisanide, Ileana Marinescu şi Nicolae Coman, primul dintre aceştia fiind cel care a obţinut una din burse.

Fără a epuiza cantitativ sau calitativ ceea ce se scrie în cadrul conservatorului, lucrările prezentate la concurs pledează în favoarea diversităţii talentelor şi a stilurilor abordate de compozitorii noştri de mîine. Deşi nu aparţin unor creatori gata formaţi, ele merită a fi cunoscute pentru a cunoaşte pe această cale, măcar parţial, aspiraţiile şi posibilităţile celor mai tineri compozitori ai noştri.

★

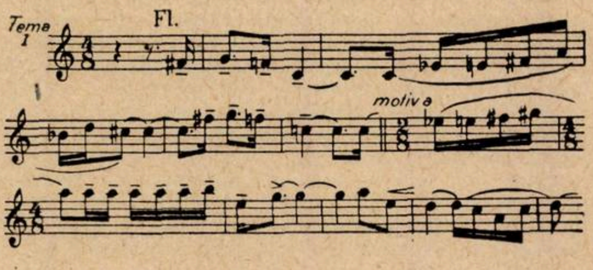
Numele lui **Alexandru Hrisanide** nu este necunoscut publicului care a avut prilejul să asculte cîteva lieduri ce-i aparţin (pe versuri de Arghezi) în cadrul a două recitaluri date în sala Studio a Ateneului de către soprana Tanţi Cîmpeanu şi baritonul Vasile Micu — şi să-l aprecieze în calitate de acompaniator al ultimului. El a participat de asemenea tot cu lieduri — de data aceasta pe versuri de Blaga — la una din şedinţele cenaclului „George Enescu" al Conservatorului.

Alexandru Hrisanide a prezentat la concurs partea I-a a unei sonate pentru flaut şi pian, partea a II-a a unei sonate pentru pian, trei piese pentru pian intitulate „Canicule", precum şi două lieduri.

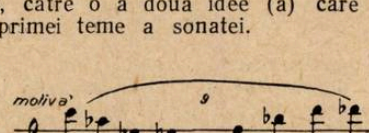
Trăsătura pe care o consider a fi cea mai caracteristică în creaţia de pînă azi a acestui tînăr compozitor este imaginaţia fecundă, fantezia uneori debordantă. La Hrisanide problema principală nu pare a fi expunerea materialului tematic ci dezvoltarea acestuia, în cadrul căreia necontenita variaţie ritmică joacă un rol precumpănitor. Această permanentă tendinţă dezvoltătoare nu trebuie însă înţeleasă în sensul unei construcţii, cel puţin în accepţia clasică a cuvîntului, ci al unei continue desfăşurări a imaginilor muzicale, aşa cum se întîmplă de pildă în Preludiile pentru pian de Claude Debussy.

Deşi nu sonata ci formele libere par a răspunde mai bine necesităţilor din acest stadiu ale tînărului compozitor, vom analiza partea I-a a sonatei pentru flaut şi pian tocmai pentru că ea redă cu plasticitate lupta continuă dintre imaginaţie şi constrîngerea impusă de tiparul clasic al formei.

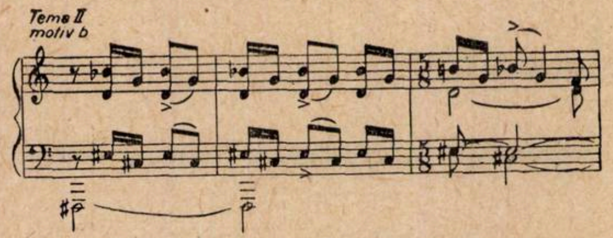
Purtînd indicaţia „Emotiv" (Allegro moderato), sonata începe cu o idee melodică larg desfăşurată (a), cu caracter **improvizatoric** şi suflu romantic, a flautului, susţinută iniţial de un singur acord placat la pian.



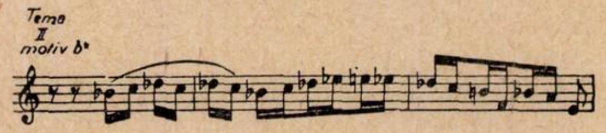
Flautul reia această melodie modificată şi scurtată, mai întîi la o nonă mică superioară, apoi la încă o octavă superioară, pentru a descinde însfîrşit, predînd-o pianului, unde apare de data aceasta însoţită de un contrapunct. Pe un tril al flautului această contramelodie devenită independentă şi servindu-se de vestigii ale temei ca de un material auxiliar este dezvoltată mai departe, prin intermediul unei interesante succesiuni intervalice, către o a doua idee (a) care aparţine tot grupului primei teme a sonatei.



Avînd mai mult semnificaţia pe plan pictural a unei pete de culoare, acest motiv repetat alternativ de pian şi flaut dă un oarecare exotism atmosferei visătoare propice flautului, anunţată de prima idee melodică. Puntea aduce un material nou, fără semnificaţie melodică, care ţine locul la o tensiune armonică contemporană — obişnuitelor punţi de tip gamă sau arpegiu ale sonatei clasice. Tema a doua, al cărei prim motiv (b) expus de pian îl constituie o simplă legănare pe intervalul de terţă mică la mîna dreaptă şi terţă mare la mîna stîngă, realizează un contrast tocmai prin această obsedantă monotonie.



Un alt motiv al aceleiaşi teme, (b) expus iniţial tot la pian şi amintind intonaţiile populare dă un caracter mai curgător, lipsit de neregularităţi ritmice, aceleiaşi legănări, sugerată de alte intervale.



Flautul reia la undecimă mărită primul motiv pe care îl dezvoltă altfel decît pianul şi apoi pe cel de al doilea, iarăşi modificat dar mai ales ritmic. Un tremolo realizat de pian deasupra căruia se aude legănarea terţei caracteristică motivului b readuce neliniştea, instabilitatea acestei idei. O secvenţă a ultimului fragment al b-ului duce, tot pe tremoloul pianului, către suprafaţa concluzivă a expoziţiei, o exuberanţă ritmică a unor elemente ţinînd atît de a doua temă cît şi de prima (a').

Dezvoltarea exploatează prima idee melodică, cea larg desfăşurată (a), care se aude iniţial tot la flaut, la o terţă mică superioară primei ei expuneri precum şi ideea punţii. Compozitorul prelucrează rînd pe rînd elementele componente ale primei teme care trec printr-o continuă deformare intervalică şi variaţie ritmică, punînd la grea încercare resursele tehnice atît ale flautului cît şi ale pianului. O descentă cromatică a celor două instrumente la distanţă de un ton unul de altul duce la predictul reprizei, în care elementul tematic (a), prezent în întreaga dezvoltare, este redus la o încercare repetată de a cuceri registrul acut. Deoarece dezvoltarea foloseşte prima idee melodică a temei întîia, repriza începe cu tema a doua. Este vorba însă despre o transformare netă faţă de aspectul aceleiaşi teme în expoziţie, ceea ce dă impresia unei continuări a dezvoltării. Din tema întîia revine în repriză doar motivul a', neexploatat în timpul dezvoltării, care este asociat de data aceasta elementelor ţinînd de tema a doua. Ocolită în repriză, ideea principală (a) a mişcării este cu atît mai bine venită în codă. După atîtea deformări ea îşi recîştigă aspectul iniţial, evocînd cu emoţie începutul acestei prime părţi de sonată care se încheie într-o atmosferă nehotărîtă, lăsînd parcă impresia că ar putea continua la infinit. Este într-adevăr impresia pe care o dă un stil componistic ataşat mai puţin construcţiei formelor arhitectonice precise, cît veşnicului miraj al imaginaţiei.

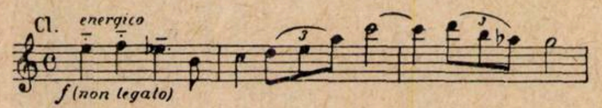
★

Pentru **Ileana Marinescu**, idealul estetic pare a fi cu totul diferit. Pornită de la o spontaneitate remarcabilă, sprijinită pe temeinica cunoaştere a Klaviersatz-ului (Tema cu variaţiuni scrisă în 1953), de la plasticitate şi vioiciune (liedurile pe versuri de St. O. Iosif şi Tudor Arghezi), în sfîrşit de la claritatea formei, pregnanţa şi uneori vehemenţa ideilor (Sonata pentru pian, Burlesca pentru pian şi orchestră), ea tinde în Trio-ul pentru flaut, oboi şi clarinet să renunţe la efectele exterioare în beneficiul expresiei.

Prezentat la Concursul „George Enescu" împreună cu Burlesca şi liedurile, Trio-ul se deosebeşte într-adevăr de alte lucrari ale autoarei prin sobrietate, prin simplicitatea mijloacelor folosite. Şi dacă Burlesca anunţa oarecum limbajul armonic evoluat al Trio-ului, expresia concentrată a acestuia nu se lasă presimţită de nici o altă lucrare şi ar putea fi considerată de amatorii de psihologie ca o reacţie împotriva unor imaginare acuzaţii de superficialitate aduse cîndva compozitoarei.

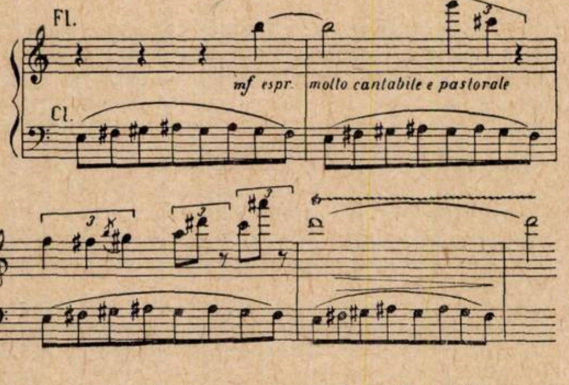
Scris sub impresia covîrşitoare a ultimelor creaţii enesciene şi trădînd poate pe alocuri o asemenea influenţă, Trio-ul este remarcabil prin concizia formei în care nici un element nu este lăsat deoparte. Deşi Ileana Marinescu l-a prezentat în întregime la concurs, ca şi în cazul lui Hrisanide, vom analiza aici exclusiv prima parte (Lento-allegro), în formă de sonată (partea a II-a e o temă cu variaţiuni, iar ultima parte o Fugă).

Lucrarea debutează cu o introducere lentă conţinînd două elemente care vor fi întîlnite şi în Allegro. Este vorba în primul rînd despre tema I-a — augmentată în introducere — a formei sonată şi apoi despre elementul ritmic caracteristic punţii. Allegro-ul începe desigur cu aceeaşi temă anunţată de introducere, de data aceasta mult dinamizată, cu un caracter energic, expusă iniţial de clarinet şi apoi reluată de oboi.



Această primă temă, extrem de concisă, este dezvoltată mai ales polifonic. Anumite elemente ritmice aduc de timpuriu în acompaniament presimţirea punţii care se caracterizează printr-o întrerupere repetată sau mai curînd prin intrări repetate pe timpii slabi ai măsurii, ceea ce dă impresia unor suspine.

Pregătită cu un tact înainte de un acompaniament unduios, evocînd cunoscute procedee impresioniste care ies oarecum din stilul lucrării, tema a II-a, expusă de flaut, este fidelă indicaţiilor, cantabilă şi pastorală, deşi mai puţin obişnuită ca intervale.



Ea este reluată într-o cu totul altă înfăţişare de către oboi şi continuată la clarinet, în timp ce contrapunctul realizat de oboi îi dă un caracter mai dinamic. Acest contrapunct — o simplă gamă — este lăsat apoi singur pentru a ţine loc de suprafaţă concluzivă care leagă expoziţia de dezvoltare.

Tema a II-a este cea care apare în prima secţiune a dezvoltării, în forte, intonată iniţial la unison de flaut şi oboi. Nu este părăsit nici contrapunctul menţinut, care capătă o altă înfăţişare ritmică (în triole). Flautul reia tema a II-a într-o transformare ritmică a ei, dar succesiunea intervalelor aminteşte în acelaşi timp tema I-a. Diferite fragmente ale temei (tot în triole) amintesc însfîrşit suspinele ce caracterizează puntea. Dinamizarea şi creşterea continuă a intensităţii sînt urmate brusc de un p subito care pregăteşte secţiunea a doua a dezvoltării.

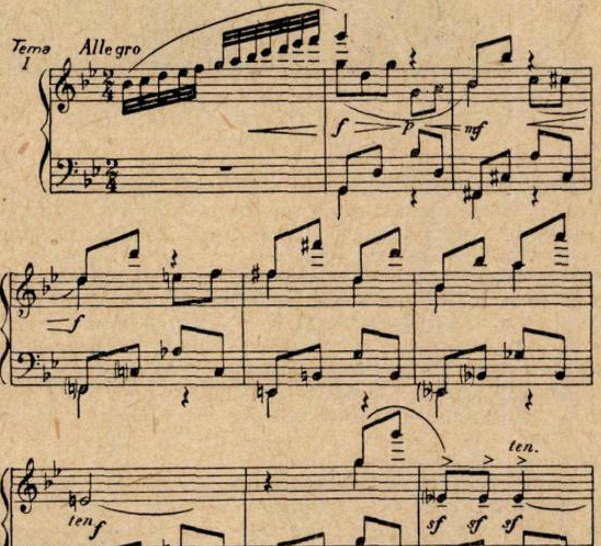
Aceasta din urmă are la bază tema I-a expusă de oboi, în timp ce flautul continuă acompaniamentul în triole ce însoţea tema a II-a, iar clarinetul expune tema I-a augmentată, apoi deformată. Aceeaşi temă este dezvoltată mai departe sub aspecte tot mai îndepărtate de cel iniţial şi sudată la un moment dat cu tema a II-a, bineînţeles şi ea modificată. Ultima secţiune a dezvoltării aduce elemente atît din prima cît şi din a doua temă, care sînt dinamizate (**stringendo**) şi intensificate (**ff**). Suspinele punţii fac trecerea către repriză care este inversată, începînd cu tema a II-a scurtată şi avînd un caracter mai puţin precis, mai sublimat. Trecerea către tema I-a, şi ea inversată şi mărită la oboi, dublu mărită la clarinet, se face fără punte, în timp ce flautul execută un tremolo misterios în registrul lui grav. Coda readuce puntea care lipsea în repriză şi, ca atmosferă melodică, amintirea temei a II-a. Mişcarea se încheie pe nesimţite, de altfel fără pauză între ea şi Andante.

Audierea la concurs în reducţie pentru două piane a acestui Trio nu a fost desigur de natură să-l pună în valoare. Dar, şi această prezentare insuficientă permite să se seziseze o predominantă preocupare pentru formă, pentru concentrarea ideilor, de bună seamă interesante şi inspirate, care duce însă uneori spre schematism, lipsind parcă compozitoarea tocmai de spontaneitate, atribut ce n-ar trebui dispreţuit.

★

Cel de-al treilea participant la concurs, **Nicolae Coman**, are şi el cu totul alte preocupări decît cei doi colegi ai săi. Cunoscut mai ales pentru o izbutită Toccată destinată pianului căruia îi creează considerabile şi interesante dificultăţi tehnice, Coman, deşi iniţial nepianist, şi-a pus cu seriozitate problema scriiturii pentru acest instrument. Şi într-adevăr, ca rod al perseverenţei sale, a reuşit să-şi creeze o factură pianistică proprie, uşor de recunoscut grafic şi uneori greu de descifrat care să răspundă necesităţilor sale de culoare şi dinamică. Deocamdată destul de indiferent căutărilor unui stil care să-l reprezinte, deşi de bună seamă că rudimentele acestui stil există şi în prezenta lucrare, el şi-a dedicat Sonata pentru pian prezentată la concurs — alături de un Scherzo şi un lied — lui Serghei Prokofiev. Scrisă cu meşteşug, această sonată redă într-adevăr cu consecvenţă o atmosferă specific prokofieviană, din care răzbat cînd şi cînd accente personale.

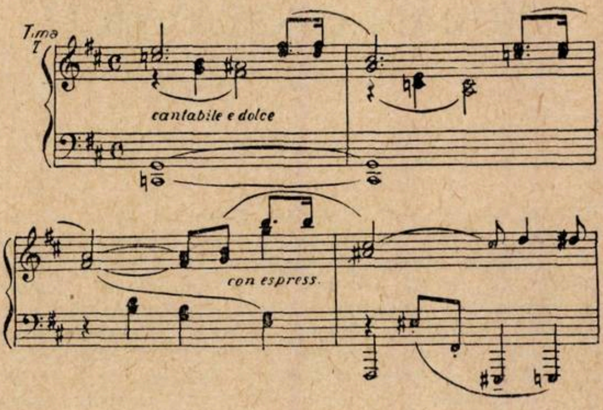
Prima ei mişcare — Allegro — scrisă desigur în formă de sonată, aduce o primă temă, larg desfăşurată cu un caracter poate eroic.



A doua expunere a temei, în ff, este prezentată într-o altă factură pianistică amintind procedee romantice.

Puntea este anunţată de o repetare obsedantă a unui sunet grav pe care se grefează parcă ecouri ţinînd de atmosfera primei teme. Ea aduce o puternică creştere de largă respiraţie, urmată de un piano subito realizat pe fragmentul concluziv al primei teme.

A doua temă **(p cantabile e dolce)** contrastează cu prima atît prin caracter cît şi tonal, deşi din acest ultim punct de vedere este mai greu de definit, optînd pînă la urmă pentru si minor.



Suprafaţa concluzivă a expoziţiei este realizată de o nouă idee melodică înrudită cu prima temă, cu un virtual caracter dinamic care va constitui refrenul Rondoului, subliniind astfel principiul ciclic al sonatei. Printr-o versiune a acestei noi teme care o apropie mult de caracterul temei I-a, se trece la dezvoltarea **(Allegro ben moderato e leggiero)**.

Destul de scurtă faţă de proporţiile expoziţiei, dezvoltarea debutează cu prima temă în re minor. Prin procedee ingenioase de scriitură, capul tematic, dezvoltat melodic este dus mereu mai departe pe plan tonal, pînă la un moment de culminaţie şi în acelaşi timp maximă dificultate tehnică, pregătind repriza.

Readucînd tonalitatea sol minor şi prima temă care nu pare de loc epuizată dat fiind transformările suferite în dezvoltare, repriza este uşor modificată faţă de expoziţie. Puntea mai ales este schimbată tonal şi duce la suprapunerea, în sol minor desigur a celor două teme. Realizat cu virtuozitate, acest procedeu, potentează efectul revenirii cantilenei. Revine de asemenea, transpusă suprafaţa concluzivă cu tema ei derivată din prima idee melodică a Sonatei, suprafaţă ce duce de data aceasta spre codă. Faţă de întrebuinţarea excesivă a primei teme (şi sub forma temei din concluzia expoziţiei), este echilibrată revenirea în codă a temei a II-a care încheie mişcarea printr-o continuă şi convingătoare dinamizare.

Bine construită, inspirată, Sonata pentru pian a lui Nicolae Coman completează în mod armonic lucrările prezentate la concursul „George Enescu" din acest an. Ca şi celelalte, ea demonstrează că în sînul Conservatorului există talente capabile să continue în mod creator o tradiţie care lasă loc suficient celor mai diferite personalităţi, în devenire sau gata formate.

Arminiu Cassvan

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII NOASTRE

Treizeci de ani de la moartea lui TRAIAN GROZĂVESCU

La 15 februarie s-au împlinit 30 de ani de la moartea marelui cîntăreț romîn Traian Grozăvescu. Cu acest prilej, Opera romînă și maghiară din Cluj și Conservatorul de muzică „George Dima“ au cinstit memoria lui Grozăvescu organizînd cîteva spectacole festive cu operele: „Carmen“, „Boema“, „Tosca“ ale căror roluri principale au fost odinioară interpretate de marele cîntăreț. A fost un prilej de amintiri duioase, dar și de justificată mîndrie prin faptul că aici a debutat și și-a luat avînt spre glorie acela care cîțiva ani mai tîrziu a devenit emulul celor mai de seamă cîntăreți ai timpului: Alfred Piccaver, Leo Schlezak, Tino Patiera și alții, cucerind o dată cu gloria personală și prestigiul țării.

Născut la 21 noiembrie 1895, la Lugoj, Traian Grozăvescu a moștenit talentul tatălui său, el insuși tenor și inimos sprijinitor al corurilor lugojene. Inclinația spre muzică nu întîrzie să se manifeste ceea ce face ca încă de copil, alături de tatăl său, să obțină frumoase succese cu minunata-i voce de sopran. Existența reuniunii meseriașilor, a asociației tinerilor intelectuali, activitatea corurilor, înjghebarea unei trupe de teatru de copii din care făcea parte și micul Traian, constituie nu numai dovada unei înflăcărate acțiuni de culturalizare, dar în același timp temeiul încrederii de mai tîrziu a celebrului cîntăreț care nu s-a sfiit să declare că „în Banat sînt cei mai buni cîntăreți care pe lîngă școala permanentă de bellcanto, vor întrece procentual chiar masa de cîntăreți italieni“.

Viața de corist alături de tatăl său, dragostea pentru muzică i-au întărit credința în aptitudinile sale și i-au stimulat dorința de a se face cîntăreț. In 1914, după luarea bacalaureatului, îl găsim înscris la Academia de muzică din Budapesta, unde frecventează cursurile secției de canto. Din păcate, după o jumătate de an trebuie să-și întrerupă studiile din cauza izbucnirii primului război mondial. Urmează anii grei în timpul cărora tînărul Grozăvescu, înrolat în armata austro-ungară, luptă pe frontul italian. Cu toate acestea el continuă să delecteze și să înflăcăreze sufletul ostașilor săi, cîntîndu-le „prin telefon“ frumoasele doine de pe meleagurile banatului.

După terminarea războiului se îndreaptă din nou spre Budapesta pentru a continua studiile de canto. In 1919, se reîntoarce la Lugoj, după ce obținuse un certificat semnat de celebrul pianist Dohnanyi și marele compozitor Kodaly. In același an ia ființă la Cluj Opera Romînă și Conservatorul de muzică în fruntea cărora se aflau Constantin Pavel, un distins muzician și regizor și compozitorul George Dima, ca director al conservatorului. Clujul devine un centru artistic de prim rang. Era firesc ca privirile lui Grozăvescu să se îndrepte acum spre acest centru cultural unde putea găsi un teren prielnic dezvoltării aptitudinilor sale. Mai întîi se înscrie la conservator unde studiază sub îndrumarea profesorului Ionel Oprișan, un bun pedagog și un îndrumător serios cu care înregistrează progrese remarcabile. Primit apoi în corul operei, Traian Grozăvescu atrage atenția celebrului cîntăreț Popovici—Beureuyth devenit între timp directorul acestei instituții, care-i încredințează rolul lui Pinkerton din „Madame Butterfly“. Debutul lui Grozăvescu a fost strălucit, remarcîndu-se ca un cîntăreț de mare valoare. De acum ascensiunea lui este sigură și obține succese răsunătoare care atrag atenția Capitalei. In fața publicului din București a cîntat rolul lui Radames din Aida „într-o suprinzător de frumoasă limbă romînească“; „lumea cunoscătoare și dornică de o voce fragedă, caldă, curată și sigură, s-a ridicat împinsă de un fluid electric, într-un formidabil și nemaisfîrșit ropot de aplauze și tunete de „bravo Grozăvescu“, de credeai că se dărîmă sala Teatrului Liric“.

Traian Grozăvescu în rolul lui Don José din opera „Carmen“

După succesul din București, popularitatea tenorului Grozăvescu crește iar numele lui este pronunțat cu mîndrie și admirație de toți cei care avuseseră ocazia să-l audă. Un turneu prin orașele din Banat—Arad, Timișoara, Lugoj, în compania cîntăreței Aca de Barbu și a lui Oskar Kalman încheie un capitol din activitatea lui Grozăvescu.

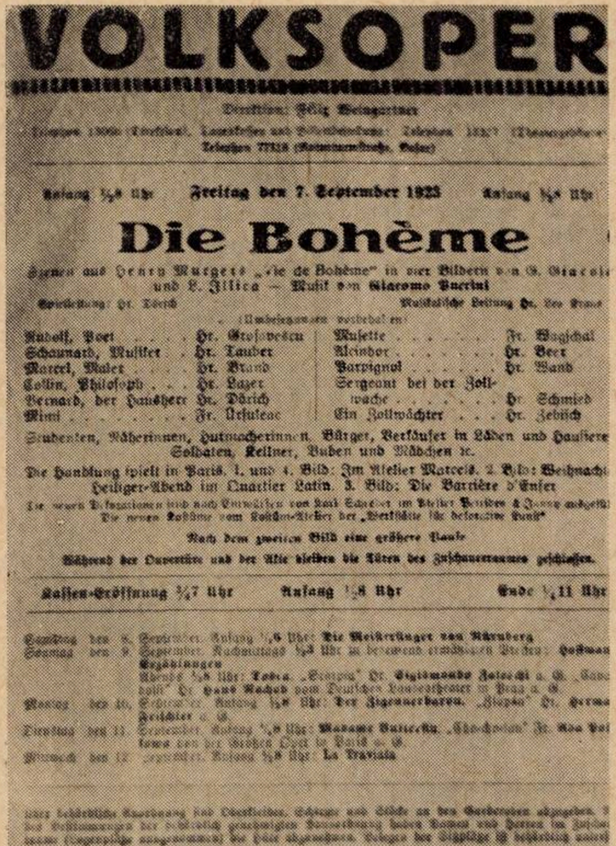
In urma unor conflicte cu conducerea operei din Cluj, provocate se pare chiar de el pentru a atrage rezilierea contractului, Grozăvescu este exclus din toate operele din țară și obligat să suporte cheltuielile unui spectacol cu „Cavaleria“ și „Pagliaci“ în care nu voise să cînte. In urma acestui incident părăsește în 1922 locurile natale, stabilindu-se la Viena unde este angajat la Opera Populară.

Se pare însă că el nu intenționa numai de a fi angajat la opera din Viena ci dorea să se instruiască și să-și perfecționeze vocea necontenit, să adîncească problemele interpretării, studiind arta cîntului cu cei mai renumiţi pedagogi din capitala Austriei. O dată ajuns aici, se prezintă maestrului Francz Steiner care fiind impresionat de vocea artistului, îi acordă mare atenţie îndrumîndu-l spre cele mai subtile nuanţe ale interpretării.

Debutul lui Grozăvescu în opera „Pagliaci" a fost un adevărat triumf, rămînînd definitiv angajatul operei vieneze. Urmează alte succese cu „Boema" la Opera mare de Stat din Viena, cu „Rigoletto" la Bupadesta apoi Berlin—Charlottenburg, Praga, Brno, Oslo, Salzburg etc... Presa vieneză, publicul berlinez nu precupeţesc cuvintele cele mai elogioase, comparîndu-l cu cei mai mari cîntăreţi ai timpului, al doilea Carusso.

Succesele lui Grozăvescu în străinătate au avut un puternic ecou în presa din ţara noastră care urmărea cu interes şi simpatie ascensiunea lui şi a celuilalt minunat cîntăreţ Jean Atanasiu, ce culegea de asemenea laurii unei glorii bine meritate. In ziarul „Adevărul" în 4 august 1923 poetul Emil Isac scria: „Am în faţa mea un vraf de jurnale vieneze şi citesc în cronicile lor artistice cele mai strălucite osanale la adresa cîntăreţilor noştri Atanasiu şi Grozăvescu. Presa mondială obişnuită să primească orice manifestaţie artistică fără încredere şi cu cinism, lapădă surdina. Ave Caesar. Geniul creator al romînilor a îngenunchiat pe cinici şi neîncrezători. Opera din Viena a avut seri napolitane, publicul a izbucnit în aplauze care ameninţau cortina şi maeştrii criticii muzicale, doctorii ştiinţei timpului au aruncat ochelarii şi nu s-au sfiit să aplaude şi ei cu entuziasmul tineretului din galerie şi al întregii săli intelectualizate de arhaica artă vieneză. Propaganda artistică iată s-a făcut fără fonduri, fără procese verbale, fără interminabile discuţii şi rapoarturi. Artiştii noştri adevăraţi au pornit cu bagajul miraculos al talentului lor şi au cucerit. De la Roma—Milano, iată pe Atanasiu în cel mai muzical centru, în Viena care a auzit de nenumărate ori pe Carusso, Picaver, Steiner, Iadlovker, Tita Ruffo, Slezak. Au fost artiştii romîni sărbătoriţi împărăteşte în Viena care nu mai are împărat. Nu sînt eroi toţi acei care duc talentul romîn la izbîndă fără nepotism, fără oblăduirea sterilei propagande cucerind parapetele cele mai înalte cu uşurinţă? Daţi floarea, mirtul şi cununa de dafini acestor ambasadori ai talentului care nu poartă galoane pînă la brîu şi totuşi înving uşor de tot".

Afişul „Boemei" la Volksoper. În fruntea distribuţiei figurează Grozăvescu în rolul lui Rodolfo Mimi era jucată de Viorica Ursuleac.



VOLKSOPER

Freitag den 7. September 1923

Die Bohème

Rudolf, Poet . . . . . Hr. Grozavescu
Schaunard, Muſiker . . Hr. Lauber
Marcel, Maler . . . . . Hr. Brand
Collin, Philoſoph . . . Hr. Lazer
Bernard, der Hausherr Hr. Dörich
Mimi . . . . Fr. Urſuleac
Muſette . . . . Fr. Bugichal
Alcindor . . . . Hr. Beer
Parpignol . . . . Hr. Wand
Sergeant bei der Zollwache . . . . Hr. Schmied
Ein Zollwächter . . . Hr. Zebich

Studenten, Näherinnen, Hutmacherinnen, Bürger, Verkäufer in Läden und Hauſierer, Soldaten, Kellner, Buben und Mädchen ꝛc.

Die Handlung ſpielt in Paris. 1. und 4. Bild: Im Atelier Marcels. 2. Bild: Weihnachts-heiliger-Abend im Quartier Latin. 3. Bild: Die Barrière d'Enfer

Nach dem zweiten Bild eine größere Pauſe

Während der Ouvertüre und der Akte bleiben die Türen des Zuſchauerraumes geſchloſſen.

Kaſſen-Eröffnung ¾7 Uhr   Anfang ½8 Uhr   Ende ¼11 Uhr

Alle Räume sind nur mit N S T A X Lampen beleuchtet

După succesele din străinătate, Grozăvescu revine în ţară de cîteva ori şi dă spectacole la Bucureşti, Cluj, Timişoara, Lugoj, în faţa unui public care-l aclamă frenetic. El îşi continuă turneele avînd în faţă perspectivele unei glorii de invidiat, cînd... mîna ucigaşă a propriei sale soţii Nelly Kövesdy îl ucide cu un glonţ de revolver. La 15 februarie 1927, glasul minunatului cîntăreţ a amuţit pentru totdeauna, îndoliind nu numai sufletul poporului său ci al tuturor acelora care l-au auzit şi l-au admirat în numeroase roluri.

De la moartea lui Grozăvescu s-au scurs 30 de ani timp în care amintirea a rămas vie, iar sfîrşitul atît de tragic continuă să ne impresioneze. De la el se păstrează cu veneraţie cîteva înregistrări cu arii din operele preferate: Carmen, Tosca, Rigoletto, Bal mascat etc...

Amintindu-ne de acest trubadur al poporului nostru care şi-a creat într-un scurt timp o faimă mondială datorită însuşirilor sale vocale ajunse la o mare perfecţiune, trebuie să subliniem atitudinea sa patriotică, sentimentul de mîndrie şi încredere pe care o avea în aptitudinile muzicale ale compatrioţilor săi. Era convins că în Banat sînt minunaţi cîntăreţi şi de aceea nutrea dorinţa de a organiza un teatru în inima acestei regiuni şi făurea proiecte, mărturisite prietenilor, de a da viaţă unei şcoli permanente de belcanto. Toate proiectele şi visurile sale au fost însă zădărnicite prin moartea survenită atît de timpuriu.

GH. MERIŞESCU

★

O veche deprindere ne face să rostim involuntar, ascultînd un cîntăreţ care ne place: „Ce voce frumoasă", fără să dăm vreo atenţie deosebită tehnicii vocale, culturii muzicale şi inteligenţei sale — elemente cel puţin tot aşa de importante ca şi calitatea vocii. La Traian Grozăvescu — al cărui sfîrşit tragic, în culmea unei glorioase cariere artistice, ni-l mai amintim cu toţii — elementele acestea erau cu desăvîrşire copleşite de frumuseţea vocii sale de tenor liric, comparată de cei mai buni cunoscători ai vremii cu aceea a lui Carusso, Gigli, Pertile şi a altor celebrităţi ale belcanto-ului. Ea era catifelată dar puternică, dulce însă pătrunzătoare, colorată de nuanţe originale, care aminteau în acelaşi timp parfumul canţonetiştilor napolitani şi recitativul dramatic al doinei romîneşti.

Traian Grozăvescu avea în gîtlej — aşa cum s-a remarcat îndată — personalitate. Vocea şi stilul său de a cînta erau, după criticii muzicali ai Vienei, **ca şi croite pentru cantilena verdiană**, iar după părerea presei berlineze, Rodolfo al său din „Boema" de Puccini însemna **o culme greu de egalat pe scenele lirice mondiale.**

Calităţile acestea înnăscute, cărora un studiu scurt cu maeştri buni le-a dat cizelarea necesară, au cucerit, pe rînd, oraşele ţării, cele două opere ale Vienei, Berlinului, Praga, Dresda şi multe alte capitale europene. Grozăvescu a fost timp de aproape patru ani răsfăţatul publicului şi al presei vieneze, care l-a denumit, îndată după debut, „Piccaver al Operei Populare" şi „unser Stern" — steaua noastră; i s-a încredinţat rolurile principale din repertoriu şi, după un an, fu angajat la Opera de Stat **(Statsoper)**, prima scenă lirică a Europei la data aceea. Aici a trebuit să înfrunte atmosfera de muzică şi tradiţii a unei instituţii artistice din cale afară de exigentă, condusă de compozitorul Richard Strauss şi de renumitul dirijor de operă Franz Schalk. El învaţă şi asimilează, cîntă alături de celebrităţi mondiale ca Maria Jeritza, Lotte Lehmann, Jean Atanasiu, Viorica Ursuleac, Michael Bohnen, Németh Maria, baritonul Baklanoff şi mulţi alţii, şi în curînd — este socotit **„cel mai de seamă cîntăreţ al Vienei“ („Illustrierter Wiener Extrablatt“** din 14 septembrie 1923) şi chiar al Europei. Vocea sa tenorală **„de o claritate sudică, cultivată în manieră italiană“ („Volkszeitung“** din 21 septembrie 1923) **„revoluţionează publicul“ („Neue Freie Presse“** din 10 martie 1924).

La 8 februarie 1924, un ziar din Bucureşti („Cuvîntul“), publică următoarea informaţie despre succesele în străinătate ale cîntăreţului romîn: **„In cursul acestei săptămîni, tenorul Grozăvescu îşi încheie turneul în Suedia, după care va cînta pe scena teatrelor maghiare din Cluj şi Oradea, urmînd să plece la Berlin şi Dresda, şi de acolo în Statele Unite. Ziarele maghiare reproduc informaţii strălucite despre angajamentele acestea, anunţînd, după ziarele din Viena şi New York, că contractul său în Statele Unite îi asigură 30.000 dolari pe zece luni, la Manhatan şi la Metropolitan, apoi pe scenele din Boston, Washington şi alte oraşe“.**

Traian Grozăvescu a refuzat însă contractul, deoarece voia să-şi îmbogăţească repertoriul cu cîteva opere wagneriene: Lohengrin, Maeştrii cîntăreţi şi Tristan. Vocea lui uimitor maturizată, de o valoare şi forţă neasemuite, era aptă pentru cele mai dificile roluri ale teatrului liric.

Apariţiile lui la Budapesta, Praga, Salzburg, Berlin, Oslo şi Drezda înseamnă evenimente importante ale vieţii muzicale continentale. E invitat să cînte, de probă, în vederea unui angajament, la Scala din Milano. Marele dirijor Toscanini a rămas încîntat de vocea lui şi de efortul intelectual al cîntăreţului romîn, căruia rolul îi cerea să se gîndească la mii de lucruri, la mii de nuanţe, în cîteva scurte jumătăţi de oră.

Contractul său cu Scala, ca şi cel oferit de Opera Metropolitană din New York, în condiţiile strălucite rezervate doar marilor cîntăreţi cu faimă mondială, împreună cu toate proiectele artistice ale unei personalităţi excepţional dotate, au fost spulberate de moartea sa tragică.

Traian Grozăvescu, din care n-a supravieţuit decît o duzină de imprimări, făcute cu tehnica destul de primitivă, nici cel puţin electro-magnetică, a gramofonului de acum treizeci de ani, a adus mari servicii muzicii romîneşti, al cărei propagator însufleţit a fost peste hotare. Recitalurile sale din Germania, Suedia, Norvegia, Austria şi Cehoslovacia, în programul cărora figurau cîntece şi doine romîneşti, au constituit prilej de comentarii nu numai pe marginea personalităţii interpretului lor, dar şi a calităţii artistice a melosului nostru.

Numele lui Traian Grozăvescu rămîne strîns legat de istoria muzicii romîneşti în secolul douăzeci şi o amintire de durată a marilor scene lirice europene.

GEORGE SBÎRCEA

I. U. SORICU

1882 – 1957

Cu prilejul morţii lui I. U. Soricu (11 ianuarie anul acesta), s-a putut afla ce importantă operă literară — *ad usum musicae* — ne-a lăsat regretatul poet.

Timp de o jumătate de veac a scris sute de poezii — şi azi valabile prin efectiva lor împletire cu muzica ce le poartă. La Uniunea Compozitorilor din R.P.R. se află un vechiu caiet cu scoarţe gălbejite pe care stă scris de mîna autorului: *„I. U. Soricu. Texte (494) pentru cîntece şi coruri“*. In cele 36 de pagini cusute cu arnici roşu se află de fapt repertoriul creaţiei pentru muzică a poetului. Titlurile bucăţilor sînt repartizate pe numele celor 35 colaboratori compozitori, începînd cu D. G. Kiriac şi G. Cucu şi terminînd cu Paul Constantinescu şi C. Silvestri. Carnetul a fost depus în 1947. De atunci încoace s-au mai adăugat peste 25 de bucăţi. Tot lui I. U. Soricu aparţin versurile semnate cu pseudonimul Neagoe Butu.

Impresionant număr de versuri. Şi nu trebuie uitat că poetul a semnat şi librete pentru opere, operete, tablouri lirice, scenete, dialoguri etc. pentru unii compozitori ca Dr. I. Borgovan, I. Croitoru, Nelu Ionescu şi N. Oancea. Dintre ele cităm *„Pasărea măiastră“* (Borgovan), *„Pe Someş“* (Borgovan), *„Arghir şi Elena“* (Borgovan); *„Nevăstuţa“* (Nelu Ionescu), *„Ceata lui Baboi“* (Nelu Ionescu), *„Sclia“* (Nelu Ionescu); *„Trei scenete“* (N. Oancea); *„In sat la Aninoasa“* (N. Oancea). Unele librete ca „Strigoii“ după Eminescu (în 3 acte) nu şi-au găsit încă muzicianul.

Cărui fapt se datoreşte solicitarea poetului de către atît de mulţi compozitori? In primul rînd, desigur, atracţia aparţine farmecului versului într-o limbă populară. Dar Soricu era şi bun cunoscător al muzicii vocale şi corale, cunoştea tehnica îmbinării anumitor cuvinte cu cadenţele şi anumite accente ritmic-melodice. Versurile lui căpătau uşor îmbrăcămintea corală. Textele lui au început a fi „ascultătoare fiice ale muzicii“ cum cerea Mozart libretiştilor săi.

Renumele de poet talentat şi cunoscător al muzicii vocale i-l făcuseră D. G. Kiriac şi Pr. N. Popescu, conducătorii corului „Carmen“, încă de prin 1903, cînd tînărul ardelean de 21 ani urma cursurile Facultăţii de litere din Bucureşti. Soricu a început a scrie versuri şi traduceri pentru cîntece clasice străine ce s-au strîns şi editat în 1909 în cartea *„Cîntece şi coruri şcolare“ sub îngrijirea lui D. G. Kiriac, N. Bănulescu şi N. Saxu.* 30 de texte din carte sînt ale lui Soricu.

Iniţierea din exemple clasice străine s-a arătat rodnică. Unul din primele texte traduse pentru corul „Carmen“ a fost textul corului final din Simfonia a IX-a de Beethoven, „Oda către bucurie“ de Fr. Schiller.

Această traducere cu melodia lui Beethoven a intrat în cartea sus citată. Artist riguros, Soricu n-a fost complet satisfăcut de traducerea care se cîntă din păcate şi azi în prima versiune, tipărită. Am găsit în exemplarul ce mi-l împrumutase poetul, îmbunătăţiri marginale prin cîteva versuri din nou traduse, mai aproape de sensul originalului. Traducătorul a și stăruit (fără folos) ca acele versuri să se îndrepte pe partiturile corului „Carmen".

Catrenul lui Schiller:

Ja — wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf den Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund

din prima versiune romînească:

Iară cine știe duhul
Domnul lumei noastre blînd
Dacă nu vrea să-l cunoască
Plece dintre noi, plîngînd

după dorința traducătorului trebuie îndreptat:

Iară cine-n a sa viață,
Peste țări și mări umblînd
N-a găsit un singur prieten,
Plece dintre noi, plîngînd.

Ultima versiune e desigur mai aproape de sensul textului german și mai clară pentru noi. Dar acesta e numai un exemplu de felul cum poetul căuta „cuvîntul ce exprimă adevărul". Mai tîrziu a tradus și textul francez al lui Gérard de Nerval din „Damnațiunea lui Faust" de Berlioz, tot pentru corul Carmen, și multe altele.

Fiul ciobanului Ursu Soricu, din Săcele de lîngă Brașov, avea o solidă cultură clasică, era un bun latinist. Arta lui Soricu e clasică în formă și conținut, îndreptată spre observație morală, haz și duioșie.

Limba lui Soricu nu-i cea mai frumoasă a liricei romîne contemporane dar place mai mult decît a multor poeți contemporani. E clară, fără abuz de metafore, cu întorsături de poezie populară. Își cunoaște țara, oamenii și limba lor ca puțini alții.

De mic copil fusese cu turmele părinților de la munte către bălțile Dunării. Nici munții, nici rîurile n-au fost piedici pentru el. Poporul din toate colțurile țării constituia astfel o unitate a graiului său poetic. Fluența acestuia e debitul egal, continuu, al ardeleanului care-și cîntă doina. Poate că semănătoriștii (din generația cărora Soricu era cel mai tînăr) nu aveau întotdeauna vederea ascuțită, dar orizontul lor era larg.

...Era în 1917. D. G. Kiriac lua din volumul lui Soricu „Doine" apărute atunci, doina ce începe cu versurile:

„Are mama dor pribeag
Și-un odor în leagăn drag
Are-n luptă soțior
Și-are-n leagăn puișor"

dăruind muzicii romînești unul din cele mai gingașe și duioase cîntece de leagăn pe melodie proprie cu acompaniament de piano; și mulți alți compozitori din cei 35 ai repertoriului suscitat au pus „Doinele" lui Soricu pe muzică.

Pentru muzicieni, Soricu a fost de mare folos, în primul deceniu al secolului, în preajma consolidării școlii romînești, pornită din activitatea corului „Carmen" de sub conducerea lui D. G. Kiriac. In legătură cu apariția cărții de „cîntece și coruri" din 1909, notăm un fapt care-și are importanța sa. Alcătuitorii acelei culegeri (în care majoritatea erau cîntece străine) nu erau atît creatori cît oameni de acțiune. Ei trebuiau să doteze școlile romînești cu un manual vocal și au făcut acest lucru. Dar între ei, tînărul Gh. Cucu (numit de doi ani diriginte al corului romîn din Paris) era creator. El a propus lui Soricu să-i utilizeze patru poezii scrise pentru melodii și coruri franceze și să le facă muzica romînească, așa cum cerea și textul. Soricu s-a învoit bucuros. Cînd Cucu i-a trimis fostului său profesor, Kiriac, compoziția romînească „Crăciunul" pe versurile lui Soricu, la Societatea „Carmen" a fost o revelație. Kiriac arată prietenilor cu laude această substituire. In 1911 a apărut o „Culegere de coruri" sub îngrijirea lui Kiriac, Bănulescu și Cucu. „Crăciunul" (melodie veche franceză), „Greierul" (muzica de Grétry), „Mincinosul" (muzica de Augé) și „La noi" (melodie populară franceză), din cartea apărută în 1909 cu texte romînești ale lui Soricu, își căpătau aci muzica romînească mai originală a lui Cucu. In această formă se menține și azi în repertoriul multor coruri. Iată cuceriri ale muzicii corale romînești din prima jumătate a secolului XIX care se datoresc — pe lîngă altele — textelor lui I. U. Soricu.

Și iată cum o jumătate de veac, regretatul poet a potrivit cuvinte romînești pe melodie străină clasică, dar mai ales pe cea romînească. Nu trag în cumpănă cuvintele ce s-ar scrie despre cel care — mînuind ca nimeni altul versul popular — a făcut atîta treabă bună pentru muzica romînească.

Avea stofă de înțelept — tot pe linia clasicilor săi iubiți. De întreaga sa operă se va scrie desigur în alt loc, de traducerile din Goethe și Schiller, de volumele sale de versuri.

N-aș putea scrie prea mult despre bunătatea sa — răscolindu-mi amintirile. Avea în fața sa puternică o gravă blîndețe și o candoare uneori întreruptă de ironii din care priveau, iscoditori, ochii ocrotiți de ochelari. Era dornic de viață, n-o sacrifica pentru nimic. N-avea vîrsta poeziilor sale. La 70 ani, versurile sale erau încă destinate tineretului și copiilor și nu oamenilor maturi. Era încă poetul din „Pasărea măiastră", cînta pentru și despre copii.

Cu puține zile înainte de a-și da obștescul sfîrșit, de anul nou, Soricu dori să fie lăsat copilul vecinului să vie cu sorcova. De pe patul de suferință se mira de farmecul colindătorului.

Incîntat, cu vocea lui gravă, zise zîmbind a mirare celor dimprejur: „Parcă e un înger".

O inimă mare nu poate fi cunoscută decît de cei care-i vin în apropiere. Și atunci această inimă trebuie să se dăruie. Așa s-a întîmplat cu sorcovirea bătrînului suferind:

O inimă de poet se dăruie unui copil.

EM. RIEGLER-DINU

De vorbă cu
YVES MONTAND

Nu mai e nevoie de prezentări... ziarele noastre au fost pline de ele, așa că oricine știe cine e Yves Montand. Voi reda deci pe cît se poate de exact convorbirea.

— *E ora 3 și 5, la $3^1/_2$ trebuie să fiu cu toată „echipa“ pe scenă, deci...*

— Am înțeles! Cum ați pregătit acest recital...

— *Reprezintă 15 ani de muncă! Pentru că formula ideală în orice artă este ca munca să ducă la acea siguranță și libertate care dă impresia că munca a lipsit. Numai după o muncă intensă poți să pari că te „joci“ pe scenă, că totul este spontan..*

— Deci munca — condiție de bază, ca să concentrăm totul într-o formulă.

— *Da și nu! Nici o rețetă nu e valabilă! Și nici munca singură dacă nu ești convins, mișcat profund de ceea ce prezinți, dacă nu simți intens adevărul acestui moment... Numai așa reușești să intri în pielea unui „tip“...*

— E deci în funcție de sensibilitatea proprie, de... talent.

— *Și... de muncă! Un boxeur „talentat“ face zilnic 15 „rounduri“ pentru a se antrena, pentru ca la meci sà-l poată doborî pe adversar în trei! Și eu am făcut „roundurile“ mele de antrenament pentru finisarea acestui recital.*

— Apropo, cum realizați „formula scenică“ definitivă?

— *Uneori o văd imediat, de îndată ce primesc cîntecul. Așa s-a întîmplat cu „Dirijorul este îndrăgostit“. Alteori, cum a fost cazul cu ‚Saltimbancii“, lucrurile se conturează încetul cu încetul. In orice caz, munca de selecționare a cîntecelor (primesc mii) apoi de „ecranizare“ a lor este destul de grea. In sensul acesta, vă pot spune, că în ultimii trei ani nu am ales decît un cîntec — „La Marie-vison“ — și nu se poate spune că este cel mai formidabil lucru scris vreodată. Pentru a ajunge la „Frunzele veștede“ a trebuit să las să ...cadă numeroase frunze: frunze de dragoste, frunze de toamnă etc. etc. etc. etc... Vă dați deci seama cît de încîntat sînt să găsesc un cîntec bun.*

Deunăzi o compozitoare a venit să-mi propună un cîntec, un tango.

— *Doamnă, eu nu cînt tango-uri Mă interesează un tango numai atunci cînd are ceva special, comic eventual.*

— *Nu-i nimic, o să schimb muzica. Textul să știți că e tocmai pentru dv...*

— *Da!? care este titlul? — îi spun eu foarte interesat.*

— *„De vis și de dragoste!“*

La Paris există un cîntec cu exact același titlu, dar asta nu ar fi fost mai nimic dacă versurile nu ar fi fost atît de banale. Am întrebat-o:

— *Nu aveți impresia că ați mai auzit pe undeva versuri din acestea, chiar de mii de ori ?!...*

— *Nu, cîntecul acesta e perfect original, tocmai pentru dv...*

Am încercat să o conving că nu avea dreptate și atunci, după ce a epuizat argumentele artistice, a ridicat „argumente financiare“. Evident, am tăiat scurt convorbirea.

Imi place să cînt cîntece de dragoste, fără a fi un „chanteur de charme“; dar caut să găsesc asemenea cîntece care au ceva special, mai deosebit. „Nu semeni cu nimeni“ (de Lemarque) e un fel de a spune „te iubesc“ iar cîntecul „Frunze veștede“ (de Kosma-Prêvert altul. Ambele vorbesc de dragoste dar într-un fel totuși mai puțin banal decît alte cîntece „de duzină“. E ca în teatru: el o iubește pe ea, ea-l iubește pe el. Și acum faceți-mi o piesă ...Nu e lucru ușor să cauți să faci artă în două cuplete și două refrene despre dragoste. Trebuie să fie populare și nu vulgare, simple și nu simpliste, clare și nu intelectualiste etc. etc. etc. etc.

— Nu-i lucru ușor să compui cîntece!

— *Nu! De loc! Și admir pe toți compozitorii de piese reușite. Personal îmi place să lucrez cu tineri. Sînt mai puțin „țepeni“ decît alții, mai „maleabili“ și conlucrăm „en camarades“.*

Inchipuiți-vă că aș cînta o piesă despre un tînăr care pleacă să desțelenească pămînturi virgine. Dacă o să-l iau ca tip tocmai pe cel care pleacă fără nici o urmă de ezitare — și în fața căruia mă înclin — nu voi avea puntea de legătură cu mulți oameni din sală, cu mulți ascultători. Dar dacă îl prezint pe acel tînăr cîntărind argumente „pentru“ și „contra“ (Da, dar aici e cald și bine, evident că pleacă mulți și nu trebuie să fiu mai prejos, și totuși aici sînt băieții, e Natașa etc.) și apoi plecînd, hotărît, voi fi creat un tip apropiat de omul obișnuit, îl voi fi cîștigat pentru această idee.

— Acesta este și principiul cîntecului „El face...“ despre fanaticul jazului!

— *In paranteză fie spus, îmi place mult muzica de jaz — ca muzică tînără, plină de forță, înțeleasă în lumea întreagă — dar cînd devine obsesie, nebunie, sadism și dispreț față de altă artă, față de cîntecul nostru atunci iau atitudine, cum e cazul în „El face...“.*

In acest cîntec „scenicul“ e foarte însemnat dar nu „în sine“ ci doar pentru sublinierea „tipului“. In „Fla-

menco" nu am căutat efecte de lumină ci am fost silit să găsesc o soluție pentru punerea în valoare a chitaristului, pentru izolarea lui de restul formației. Soluția a creat și atmosfera cerută.

— Un text frumos...

— *Minunat! Un omagiu adus de un francez unui luptător spaniol, totul atît de laconic, concentrat, și apoi izbucnind: Paciencia. Altă dată cînd am făcut jocuri mai „vizibile" de lumini este în „Lustragiii de pe Broadway" — un modest omagiu adus lui Robeson și poporului negru — în care jocul de umbre era sugestiv. Altfel, cum ați văzut, cînt în plină lumină a reflectoarelor.*

— Ați ascultat muzică romînească?

— *Puțină, prea puțină. Am văzut dansuri și am ascultat cîntece folclorice. Sînt formidabile, într-adevăr, minunate — și ceea ce se face pentru folclor în țările de Est este magnific. Evident, nu te poți mărgini la acest gen de spectacol. E drept, am ascultat orchestra de la hotel Athénée, cu excelentul ei prim violonist. Imi pare însă rău că nu am putut merge la Teatrul de Estradă pentru că am avut un program atît de încărcat. De altfel s-a făcut tîrziu, mă scuzați, nu-i așa?*

— Cum să nu, pe curînd, succes, Yves Montand!!!

L-am văzut pe artist pe scenă, dar despre asta se scrie altundeva în revistă.

FR. SCH.

VIAȚA MUZICALĂ

SPECTACOLE

Reluarea operei Carmen la Teatrul de Operă şi Balet

de **PETRE ŞTEFĂNESCU-GOANGĂ**
Artist al Poporului din R.P.R.

Conducerea Teatrului de Operă şi Balet (Panait V. Cotescu) urmăreşte cu stăruință montarea pe scena actuală, a celor mai de seamă lucrări aparținînd marelui repertoriu liric. Printre acestea se află şi opera „Carmen", care a figurat permanent în vechiul repertoriu şi care se bucură de o mare popularitate.

Este de subliniat din capul locului atenția acordată cu acest prilej tineretului — unele elemente ca Elena Cernei, Vera Rudeanu, Matilda Onofrei, Maria Şindrilaru, Zoe Dragotescu, Valentin Loghin, Nicolae Herlea, fiind promovate şi distribuite în roluri de seamă. Se cuvine arătat, de asemenea, efortul depus de regizorul Jean Rînzescu pentru ca aceste tinere elemente să poată răspunde cît mai satisfăcător sarcinilor ce le sînt încredințate, precum şi strădania sa pentru montarea unui spectacol cît mai apropiat de realitate, de viață.

Ca o notă deosebit de pozitivă trebuie relevată şi inovația încorporării, în desfăşurarea acțiunii scenice, a divertismentului coregrafic care odinioară apărea ca un element exterior, fără legătură cu spectacolul propriu-zis — privință în care coregraful Stere Popescu, un artist instruit şi cu mult bun gust, are merite remarcabile.

Personal însă, voi pune — şi cred că este firesc — un accent mai puternic pe elementele de ordin muzical ale spectacolului, îndeosebi pe vocile care au intrat în joc. Fără a face o critică propriu-zisă, îmi voi îngădui ca, pe baza vîrstei şi a experienței mele în domeniul artei cîntului, să fac interpreților operei „Carmen" unele sugestii, toate acestea numai în interesul propriu al cîntăreților.

Zenaida Palli susține rolul Carmencitei cu un incontestabil succes. Ea dispune de daruri vocale rar întîlnite şi unanim apreciate. Este o cîntăreață de talie mondială. Ea are însă anumite deficiențe de impostație şi de respirație, în general de metodă a cîntului, care face ca linia sa să nu mai fie unitară. Este vorba, anume, de acele izbucniri, cu caracter exploziv, din timpul cîntului şi care sînt de altfel, o expresie a temperamentului vulcanic cu care este înzestrată. Mai cred, de asemenea, că unele exagerări impuse de regie — atitudini provocatoare, contorsiuni şi chiar dansuri lascive — fac ca interpreta să nu mai poată avea răgazul necesar respirației. In această privință,

Zenaida Palli (Carmencita) *şi Garbis Zobian* (Don José) *în opera „Carmen".*

părerea mea este că anumite stări sufleteşti ori dispoziţii temperamentale trebuiesc mai degrabă sugerate decît demonstrate — ceea ce ar fi mult mai eficace.

Să ne explicăm:

Carmen este conştientă de faptul că ea domină bărbaţii, fiind sigură că nu are decît să facă un singur gest pentru a-i avea la picioare. Or, prin exibiţia dansatoarei (căci Carmen la un moment dat dansează) se urmăreşte dovedirea în chip naturalist a temperamentului personajului. In afara faptului că acest lucru este superfluu, din punct de vedere vocal aceste mişcări exagerate taie respiraţia şi deci fraza interpretei. Voi mai face observaţia că anumite opriri de lungă durată, pe unele note (actul II) nu sînt totdeauna de un bun gust muzical.

Acelaşi personaj a fost interpretat de Elena Cernei. Cîntăreaţa trebuie elogiată pentru dragostea şi interesul cu care a urmărit să îşi însuşească rolul, făcînd incursiuni serioase în domeniul literaturii, al artei, citindu-l pe Mérimée, studiind libretul în adîncime. Desigur, a avut o poziţie dificilă, întrucît venea după Zenaida Palli. Ea a reuşit însă să dea o excelentă interpretare, creînd o Carmencită autentică — avantajată de timbrul vocii sale atît de cald, de frumos şi care este susceptibil de progres, precum şi de tinereţea şi plasticitatea ţinutei sale. Jocul său a fost unduios, elegant, iar direcţia de scenă a izbutit ca lungimea braţelor interpretei să nu se facă remarcată. Elena Cernei a trăit rolul cu multă intensitate. Voi arăta, cu acest prilej, că unele probleme ce priveau registrul acut al cîntăreţei au fost rezolvate — ceea ce mă face să cred că în curînd va putea interpreta cu succes pe Amneris, în Aida. Elena Cernei are o intonaţie care, fără a fi perfectă, este bună, justă. Dacă există mici abateri, acestea nu reprezintă o problemă de ureche ci una de respiraţie, întrucît expulzînd o cantitate mai mare de aer, intonaţia este împinsă puţin mai sus.

Don José a fost interpretat de Garbis Zobian. Cîntăreţul are un material vocal impresionant. El are o voce puternică; forţa sa e imensă. Dar această voce nu este zăgăzuită printr-un studiu adecvat. Cîntăreţul nu are mezzo-voce ci împinge excesiv către o cît mai mare intensitate; uneori urlă pur şi simplu, detună. Una din marile sale deficienţe o constituie intonaţia total imprecisă şi care atunci cînd a apucat pe un drum greşit nu se mai poate salva.

Din punct de vedere scenic joacă într-o încordare continua, urmărind să dea neapărat impresia de bărbăţie. Or, interpretarea, la operă, trebuie să se mişte pe accente în special de ordin vocal, nu scenic. Apoi Garbis Zobian nu îşi poate regla acea coloană de aer care să îi susţină fraza — de unde acele sacade în debitul vocal, acele **coups de gueule** *) care survin deseori. El cîntă printr-un efort al muşchilor gîtului, din care pricină vocea sa are unele opacităţi.

Pe linia folosirii cu cît mai multă eficienţă a cîntăreţilor noştri, este neapărat necesar ca tenorul Ion Tudoran, ale cărui remarcabile însuşiri artistice şi-au aflat o foarte bună apreciere nu numai în ţară dar şi în străinătate, să interpreteze rolul lui Don José, rol pe care l-a deţinut de altfel, şi în trecut, cu un mare succes.

In rolul Micaelei, Cornelia Gavrilescu a cîntat frumos cu vocea ei de soprană lirică-spinto: am aflat-o într-un real progres, atît vocal cît şi scenic.

Interpretînd acelaşi rol, Maria Şindrilaru şi Zoe Dragotescu au dovedit nu numai frumoase însuşiri vocale dar s-au şi integrat foarte just psihologiei personajului.

Alexandru Enăceanu a interpretat rolul lui Escamillo într-o dispoziţie vocală nesatisfăcătoare. Este o vină a celor ce l-au distribuit şi regret că nu am avut încă prilejul să îl ascult pe Mihail Arnăutu.

Este de relevat că Nicolae Herlea s-a achitat bine în acelaşi rol, deşi vocea lui, care are cea mai mare strălucire, şi care este un bariton înalt, este mai puţin potrivită pentru Escamillo, indicat a fi interpretat de un bas-bariton. Herlea trebuie să fie preocupat de acea strîngere pe care o are uneori la gît, aşa-zisa **ingolare**, pentru ca aceasta să nu ajungă cu timpul a fi în detrimentul corzilor vocale.

Corurile au reuşit, sub îndrumarea maestrului Kulibin, să nu mai aibă scăderi în ceea ce priveşte intonaţia şi să cînte cu o sonoritate omogenă.

Orchestra se află într-un sensibil progres ca acordaj, ca sonoritate de ansamblu. Datorită maestrului Massini, care reuşeşte să păstreze un just raport de forţă între sonoritatea de pe scenă, şi cea a instrumentelor, cîntăreţii sînt sprijiniţi cu multă eficacitate.

Privită în ansamblu, montarea operei „Carmen" trebuie socotită ca un indiscutabil succes al Teatrului de Operă şi Balet.

Tannhäuser la Cluj

Insfîrşit...

Auzim de mulţi ani că la Teatrul de Operă şi Balet se vor pune „în curînd" în scenă „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg". Aşteptarea noastră era cu atît mai îndreptăţită cu cît pe nici o scenă de operă de la noi nu se joacă vreo capodoperă wagneriană. Şi, aşteptînd „Maeştrii cîntăreţi" la Bucureşti ne-am dus la premiera... „Tannhäuser" la Cluj.

Cu siguranţă că nici opera romînă şi nici opera maghiara din Cluj nu se pot mîndri cu un colectiv de nume şi voci atît de răsunătoare ca Teatrul de Operă şi Balet din Bucureşti. Dar, în acelaşi timp, nici cu conservatorismul care prezidează repertoriul acestei înalte instituţii de cultură. Meritele în ceea ce priveşte propagarea creaţiei dramatice-muzicale originale romîneşti — o sarcină de bază şi un criteriu însemnat de apreciere a orientării activităţii unui teatru muzical — sînt împărţite între Cluj şi Bucureşti. Dar nu putem să nu relevăm tendinţa de înnoire prezentă la Cluj (e destul de trist că la mijlocul veacului nostru vorbim de „înnoire" în legătură cu opere scrise de Wagner în 1845!) şi nu putem să nu constatăm faptul că la Bucureşti cea mai nouă operă din repertoriul universal a fost scrisă de... Puccini, că nu putem urmări pe scena Teatrului de Operă şi Balet nici drama lui Boris, nici întrecerea maeştrilor cîntăreţi, nici aventurile nobilului domn Falstaff şi cu atît mai puţin opere mai noi ca „Pélléas şi Melisanda" de Debussy, „Arianna şi Barbă Albastră" de Paul Dukas, „Salomeea" de Richard Strauss, „Vulpea şireată" de Janacek, „Ora spaniolă" de Ravel, „Păpuşile meşterului Pedro" de de Falla „Război şi Pace" de Prokofiev, „Wozzek" de Alban Berg şi, în sfîrşit, „Oedip" de George Enescu.

★

Luni, 18 februarie Opera romînă din Cluj a prezentat premiera operei „Tannhäuser" de Richard Wagner în regia lui Ilie Balea şi sub conducerea muzicală a lui Eugen Lazăr, decorurile fiind semnate de Silviu Bogdan iar costumele de Felicia Andraşiu Avram.

Din capul locului merită a fi relevate realizările Stellei Simonetti. Posedînd un glas frumos, adecvat operei wagneriene, cu un simţ dramatic subtil, cîntăreaţă de nuanţe, ea este o personalitate artistică ce domină scena. Apariţia ei contribuie la ridicarea nivelului general al spectacolului. Indeosebi în actul II (frumoasa arie candidă de debut, confruntarea cu Tannhäuser, apoi cea cu cavalerii), Stella Simonetti a fost la un nivel remarcabil. Sîntem convinşi că actul III, cu splendida lui „Rugăciune" dar şi se pare, cu probleme vocale mai dificile, va fi pe viitor un prilej de afirmare şi mai deplină a calităţilor cîntăreţei care va rezolva toate problemele vocale cu aceeaşi înaltă artă din actul secund.

Dificilul rol a lui Tannhäuser i-a revenit la premieră, lui Augustin Almăşanu. Wagner cere interpretului acestui erou să înţeleagă că Tannhäuser nu dă niciodată puțin din el însuși ci se aruncă întotdeauna în întregime în situațiile date și-i mai cere să uite că este la operă. Almășanu, ajutat de regie, a căutat și, în bună parte a reușit, să se ridice la înălțimea acestor cerințe. A reușit în bună măsură, îndeosebi în „povestirea" actului III. Dar adesea, îndeosebi cînd nu cîntă (de exemplu în actul II) este insuficient de expresiv, nu lasă să se întrevadă întreaga energie clocotitoare a lui Tannhäuser, bărbăția acestuia, ci îi conferă un caracter moale, flasc, lipsit de pasiune și personalitate. „Povestirea", și din punct de vedere muzical, ne-a apărut ridicîndu-se oarecum deasupra mediei interpretării, precum și o serie de momente din actul I (scena IV-a). Un Wolfram inteligent, cu o ținută adecvată, cîntînd adesea cu nuanțe subtile în mezza-voce, frazînd expresiv, dar uneori dezmințindu-se, cu o intonare uneori discutabilă, ne-a dat C. Ursulescu. „Imnul stelei" din actul III ne așteptăm să-l auzim cîntîndu-l, în viitor, cu mai multă interiorizare, căldură, poezie.

---

*) Izbucniri vocale.

Mărturisim că Ion Piso, în episodicul rol al lui Walter, nu a făcut acea creație pe care ești îndreptățit s-o aștepți de la un artist cu darurile sale. Ne-a apărut rece, indiferent față de rol, pe care l-a tratat convențional. Ne-a mirat și mîhnit. Voim să sperăm că acest lucru s-a datorat faptului că nu a avut o „seară bună" și că nu a fost vorba decît de „dispoziție" și nu de „atitudine". Ion Dinculescu ne-a oferit un Biterolf la care brutalitatea (dorită) și vulgaritatea (dorită și ea) spărgeau hotarele artei și muzicii. Chiar și brutalul trebuie să fie **muzical** iar vulgarul, **oglindit** în artă, trebuie să aibă o valoare **estetică**. I. Dinculescu nu a părut să fi găsit la premieră drumul realizării acestui deziderat. Landgraful (Emil Mureșan) a fost destul de șters și distonant... Elena Vătafu (Venus), fără a fi strălucită vocal tot timpul (îndeosebi în actul III) a dat contururi rolului ei. O voce care a avut momente de valoare... A fost reușită tălmăcirea dată acelei chemări ispititoare din actul I: „Iubite vin!..." Ileana Handrea, păstor zglobiu cu voce frumoasă, ne-a făcut să regretăm că nu am putut asista și la al doilea spectacol, ca s-o urmărim în rolul mai dificil, muzical și scenic, al lui Venus. Un moment remarcabil muzical a fost cel al trecerii pelerinilor prin fața păstorului și al lui Tannhäuser.

Prin acest moment, facem legătura cu corul. Ne-a apărut relativ inegal în manifestare, încă neorganizat (corul bărbătesc). Mîna unui muzician de felul lui Kurt Mild se face simțită în unele nuanțări de gust (încă timide însă). Corului îi revine datoria de a se perfecționa și închega pentru a putea răspunde înaltelor cerințe **dramatice** puse în fața sa de textul muzical.

Textul muzical... demiurg al artei interpretării. Dar din ce poziție să-l interpretezi. In lumina operei tradiționale ale cărei filoane sînt vizibile în „Tannhäuser", sau, poate, în lumina dramelor tîrzii wagneriene, presimțite în opera aceasta, cu acel simfonism de geniu cu discursul muzical suplu, nelimitat, „infinit"?

Desigur că și aici trebuia găsită soluția artistică originală, potrivită cu specificul gîndirii muzicale a fiecărui dirijor. Eugen Lazăr tratează partitura mai mult în spiritul operei tradiționale decît în cel wagnerian. Chiar și tîrziu scrisa „Bachanala" (realizată coregrafic oarecum decorativ, nu organic legat de muzică)! Mi-am adus aminte de marile interpretări, de amplu suflu, date de dirijori ca Enescu uverturii și Bachanalei. Acest suflu amplu este necesar la Wagner mai mult ca oriunde și se poate pretinde de la orchestra Operei Romîne din Cluj, care dispune de talentați instrumentiști (la corn, harpă, corzi etc.), să realizeze această „linie mare" **de-a lungul** operei, să lichideze acele decalaje mărunte, dar supărătoare.

Ajungem la regie. Ilie Balea — în foarte mare progres. Semnatarul acestor rînduri a criticat violent regia și libretul semnate de Ilie Balea la „Povestea țapului". E o plăcută datorie să constați faptul că în cea mai mare măsură inadvertențele de logică și de gust au dispărut. Există o concepție regizorală clară, care scoate în evidență nu misticismul operei, ci drama profund umană a lui Tannhäuser. (Un substanțial program, bine alcătuit, ne evocă această concepție). In vederea montării operei, Ilie Balea a studiat documente multiple. Credem că nu ar fi fost rău să i se fi oferit prilejul să vadă cum au fost montate la Berlin, Dresda, Leipzig operele wagneriene, să cunoască spiritul tradițional „bayreuthian".

Cronica noastră este critică... și totuși ne bucurăm că am fost la Cluj unde, în condiții mai mult decît onorabile în situația dată, se joacă „Tannhäuser". Dar, relevînd o dată mai mult meritele, curajul și inițiativa bună, **necesară**, a conducerii operei, ne-am simțit datori să facem unele constatări și sugestii menite a contribui — măcar în mică măsură — la mărirea succesului animatorilor acestei premiere.

Wagner spunea odată: **„Așa cum la Athenieni o dramă satirică veselă succeda unei tragedii, mi-a apărut brusc imaginea unei piese comice care, plină de analogii cu „Intrecerea cîntăreților din Wartburg", s-ar fi putut lega de ea ca o dramă satirică. Aceasta a fost drama satirică „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg", cu Hans Sachs ca personaj principal".**

Pe cînd și unde, deci, continuarea la „Tannhäuser"?

FR. SCHAPIRA

Arta lui Yves Montand

Spectacolele date de Yves Montand la București, cu un mare succes, au ridicat unele probleme de ordin muzical, interpretativ și regizoral dintre cele mai importante, pe care ne propunem să le înfățișăm.

E de relevat din capul locului faptul esențial că Yves Montand a reușit să substituie vechii șansonete bulevardiere mai mult sau mai puțin frivolă, ce își trăgea succesul îndeobște din anumite jocuri de cuvinte picante — acea șansonetă deochiată — (grivoise) care a făcut succesul unei Mistinguette ori al lui Maurice Chevalier, cîntecul legat, prin cu totul alte fire, de viață, cîntecul cu un puternic conținut social.

Yves Montand cîntă de pildă în **Quand un soldat**, drama soldatului ce pleacă la război cu o floare la pușcă și cu cîntecul pe buze, dar care în realitate merge la moarte, după cum **C'est à l'aube** exprimă dramele ce se petrec din zorii zilei, sfîrșitul condamnaților la moarte, iar pe de altă parte și renașterea dorinței, a marilor speranțe...

O seamă de cîntece sînt expresia deosebit de evocatoare, a dragostei pentru Paris, pentru Sena și pentru minunatele-i bulevarde, pentru viața de acolo **(Ballade de Paris, Les grands boulevards, A Paris).**

Truda necurmată a șoferului camionar care în nesfîrșitele sale curse nu are răgazul nici măcar al unei clipe spre a-și arunca privirea către bolta cerului, este redată în **Les routiers**, tot așa cum **Les saltimbanques** este icoana vie a comedianților ce își poartă pe drumuri meseria lor chinuită dar atît de îndrăgită, îndeosebi de copii a căror ceată îi însoțește oriunde.

Alte cîntece sînt o satiră la adresa femeilor ce preferă unei iubiri frumoase, o... blană **(La Marie — vison)** și în general bani **(Donne-moi des sous)**, cît și la adresa tinerilor neocupați care își găsesc unica hrană spirituală în muzica de jaz, de exemplu **(Il fait des...)** etc., etc.

Trebuie să arătăm că textele nu au nimic extraordinar; ele sînt scrise însă cu simplitate și exprimă lucrurile direct. Cît privește muzica, ea constă din cîntece deosebit de fluide, de curgătoare, a căror melodică de largă accesibilitate este desfășurată în majoritatea cazurilor într-un tempo de vals iar uneori pe ritmuri de marș, ca de pildă „Marile bulevarde". O mențiune specială e de făcut pentru **Feuilles mortes** de Joseph Kosma, a cărui melodică lirico-dramatică se acordă atît de bine cu conținutul cîntecului generînd totdeauna o emoție profundă, de unde larga popularitate de care se bucură în rîndurile ascultătorilor. Ceea ce ridică enorm valoarea lor este chipul în care sînt

Pour les lecteurs et
les musiciens
de la revue "Muzica"
Amical souvenir
YMontand

prezentate. Yves Montand este un şansonier care înmănunchiază în arta sa cîntul discret redat cu sobrietate şi bun gust, mimica mobilă, extraordinar de expresivă, a feţei, precum şi o gestică dintre cele mai sugestive. Toate acestea concură la redarea cît mai completă a conţinutului cîntecului. **Une demoiselle sur une balançoire, Le chef d'orchestre est amoureux** şi **Il fait des...** au fost cîntecele care au beneficiat într-o mare măsură de toate aceste posibilităţi de expresie ale interpretului. Dar Yves Montand, cu care e solidar acel umor muşcător şi acel spirit spumos specific parizianului, poate fi uneori, atunci cînd interpretarea o cere, profund dramatic, în cînt ca şi în expresie. Am avut un bun exemplu în **Le chemin des oliviers** — acest drum al măslinilor, drum al păcii şi al libertăţii, la marginea căruia se ivesc însă umbrele celor ce şi-au dat viaţa pentru a le apăra.

Yves Montand nu neglijează nimic din ce ar putea contribui la prezentarea cît mai bună a unui cîntec şi din acest punct de vedere trebuie să cităm atmosfera pe care o creează uneori prin mijlocirea unui foarte meşteşugit contrast de lumină şi întuneric **„Flamenco de Paris"** cît şi uriaşa umbră atît de sugestivă a lustragiului, în **Les cireurs de souliers de Broadway**, ingenios proiectată pe o cortină transparentă.

Cîntăreţul este acompaniat de o mică formaţie ritmică alcătuită din pian, chitară, contrabas şi baterie, plus un acordeon. Fiecare din aceşti instrumentişti — pianistul Bob Castella, chitaristul Henri Crole şi acordeonistul Marcel Azzola ca şi Paraboschi şi Emanuel Soudieux — sînt artişti desăvîrşiţi. Ansamblul este articulat perfect, se cîntă cu discreţie exemplară, cu nuanţe de o mare fineţe.

Spectacolul oferit de Yves Montand a fost interesant nu numai prin superioara delectare artistică pe care ne-a oferit-o, dar şi prin minunatul exemplu pe care sperăm că l-au luat la inimă toţi interpreţii noştri de muzică uşoară.

J.-V. PANDELESCU

„Liliacul"

pe cea mai nouă scenă de operetă

Prin înfăptuirile din ultimii ani — Filarmonica şi Teatrele de Stat, precum şi numeroase ansambluri artistice profesionale sau de amatori — minunatul oraş de la poalele Tîmpei, importantul centru industrial, economic şi universitar, Oraşul Stalin, devine pe zi ce trece, un adevărat focar de cultură şi artă.

Pe răbojul acestor înfăptuiri încrustăm, cu deosebită satisfacţie, ziua de 16 februarie 1957, cînd, într-un cadru festiv şi într-o atmosferă de elan şi justificată mulţumire, s-a inaugurat Teatrul de Stat de Operetă.

Clădirea noului teatru cuprinde o sală modernă de spectacole dotată cu o foarte bună acustică şi vizibilitate, scenă cu instalaţii tehnice, fosă pentru orchestră, cabine, ateliere, birouri şi foaiere spaţioase.

După scurte cuvîntări pronunţate de Alexandru Cadar, preşedintele Sfatului Popular Orăşenesc şi Barbu Dumitrescu, directorul noului teatru, s-a reprezentat, în premieră, opereta clasică vieneză „Liliacul" de Johann Strauss.

Muzica lui Strauss, melodioasă, optimistă şi cuceritoare, apreciată de miile de auditori de pretutindeni, ca şi libretul său — în versiunea reuşită a lui B. Stegărescu şi I. Magnea — (care, sub pretextul unei farse vesele, îndreaptă o şarjă plină de ironie la adresa moravurilor aristocraţiei şi burgheziei vieneze, de la jumătatea secolului al XIX-lea), au găsit în interpreţi (în majoritatea lor tineri, dintre care mulţi, pînă mai ieri au fost amatori), un buchet de entuziaşti slujitori ai artei.

Orchestra dirijată de Dinu Niculescu ne-a impresionat printr-o sonoritate omogenă, lipsită de impurităţi, prin marea variaţie de colorit şi nuanţe. Sînt de subliniat precizia şi claritatea coardelor, sunetul rotund al alămurilor (şi în general al suflătorilor), distincţia cu care oboiul, flautul şi cornul au executat mici solouri, concepţia în ceea ce priveşte stilul lucrării şi brioul cu care a fost executată populara uvertură (pe cît de melodioasă pe atît de dificilă din cauza variaţiilor de tempo şi ritm ca şi a multor alternări de accelerări şi răriri). Socotim însă că dirijorul, care a pus în conducerea muzicală a spectacolului o remarcabilă competinţă, trebuie să ţină seama de buna acustică a sălii şi să folosească la maximum nuanţele indicate în partitură, atît pentru orchestră cît şi pentru cîntăreţii de pe scenă.

Soprana Smaranda Gaspard, în rolul Adelei, a realizat cea mai bună creaţie a spectacolului. Ea a făcut cu prisosinţă dovada că nu este neapărat nevoie de o voce mare pentru a produce emoţia artistică aşteptată de auditori, ci de o voce de calitate, neforţată, este nevoie de o bună tehnică vocală, de muzicalitate, dicţiune şi frazare, calităţi pe care, alături de un joc de scenă firesc şi de înlăturarea căutării succesului cu orice preţ, artista le posedă cu prisosinţă.

In Rosalinda am preţuit însuşirile vocale şi scenice ale sopranei Georgeta Gava, cîntăreaţă cu o voce pătrunzătoare care şi-a trăit cu multă sinceritate rolul. Este însă necesar să utilizeze o mai bună dicţiune, cu deosebire în registrul înalt.

Cu multă vervă și convingere a interpretat tenorul Ion Loredan pe Eisenstein, dispunînd cu dărnicie de vocea sa unitară și frumos timbrată, reușind să antreneze uneori și pe ceilalți interpreți.

Sîntem convinși că în spectacolele viitoare nu va mai abuza de atîta glas nici în canto și — mai cu seamă — nici în proză, fiindcă acest abuz este dăunător iar față de buna acustică a sălii este o cheltuială inutilă de capital. Mai puțin realizat — poate din cauza emoției sau a oboselii — a cîntat Virgil Răcuci, în rolul lui Alfred, deși a depus un efort lăudabil pentru a se integra rolului interpretat.

Andrei Grösly în Falke a cîntat și s-a mișcat pe scenă cu prestanță, vădind, în afară de o voce admirabilă și talent muzical. Trebuie însă să-și precizeze impostația: bariton sau tenor?

Aceleași aprecieri despre vocea aproape tot așa de bună a lui Jean Penciu (Franck) care, pentru a deveni un bun cîntăreț mai are nevoie de studii serioase.

Corecți în rolurile interpretate: Elena Badioc (Ida) Liviu Butnariu (Blind). Ion Podăreanu (Orlovsky) și Toma Panaitescu (Luigi). Un cuvînt bun merită Gh. Popoiu care ne-a înfățișat un Frosch mucalit și spiritual. Numai că vocea sa tînără și cu un timbru nealterat nu seamănă de loc a voce de bețiv.

Corul însumînd 26 elemente a cîntat cu însuflețire, participînd cu suficientă suplețe la acțiunea operetei.

Baletul, ca și corul, format mai mult din tineri amatori, a stîrnit *admirația spectatorilor în desfășurarea* unei suite de dansuri care a culminat cu o apoteoză a valsului, plină de farmec tineresc.

Caldă prețuire se cuvine directorului noului teatru de operetă din Orașul Stalin, Barbu Dumitrescu, care a avut, pe lîngă alte sarcini și răspunderea direcției de scenă. El a realizat un spectacol bine închegat și la un apreciabil nivel artistic. In munca sa devotată cauzei artei a știut să-și apropie pentru terminarea clădirii și înzestrarea teatrului cu toate cele necesare, ajutorul neprecupețit al Sfatului Popular Regional și Orășenesc, ca și al unor întreprinderi și instituții locale și din Capitală, asigurîndu-și în același timp și colaborarea prețioasă a Filarmonicii locale, a dirijorului Dinu Niculescu pentru conducerea muzicală, Oleg Danovski pentru coregrafie, Gr. Zincovschi, pentru decoruri, Vlad Sava pentru pregătirea corului.

Condițiile îmbucurătoare în care s-a inaugurat noul Teatru de Stat de Operetă din Orașul Stalin ne îndreptățesc speranța că în viitor pe această scenă se vor da spectacole de operetă și operă de o înaltă calitate artistică.

AL. COLFESCU

Scenă din actul al doilea al operetei „Liliacul", în montarea de la Orașul Stalin: Smaranda Gaspard (Adela), *Ion Loredan* (Eisenstein), *Ion Podăreanu* (Orlovski)

CONCERTE

George Georgescu la pupitrul orchestrei Radio

In ultima zi — 21 februarie — a conferinței pentru probleme de muzicologie care reunea pe delegații radiodifuziunilor afiliate organizației O.I.R., orchestra simfonică Radio a avut fericitul prilej de a concerta sub bagheta maestrului George Georgescu. Fără a aduce prime audiții, concertul al cărui program a fost alcătuit din lucrări binecunoscute marelui public, a reprezentat totuși un eveniment prin nivelul înalt al interpretării, animată de acel suflu sărbătoresc care deosebește manifestările artistice ieșite din comun, de cele banale. Dirijorul, într-o formă admirabilă, a excelat printr-o vigoare și un nerv ritmic ce au imprimat execuției un dinamism neobișnuit, reușind să împrospăteze pagini geniale, dar ale căror frumuseți numai interpretările de autentică trăire pot să le pună într-o lumină mereu nouă.

Am reascultat cu plăcere, la început, Suita de dansuri din baletul „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu, lucrare ce își vădește vitalitatea, nedezmințită, după atîția ani de la apariția ei. Ea rămîne un exemplu de prelucrare plină de originalitate a temelor folclorice, care arată că, atunci cînd e realizată cu asemenea măiestrie orchestrală și savoare armonică, folosirea melodiei populare autentice nu păcătuiește cu nimic împotriva principiilor moderne de creație. Maestrul Georgescu a interpretat lucrarea devenită „clasică" în repertoriul său, cu o tinerețe entuziastă, făcînd să reiasă toată seva instrumentației colorate și dînd fiecărui ritm din suita de dansuri valoarea lui expresivă specifică. Și dacă toată voioșia chefului de nuntă a trăit în acele strigături ale flăcăilor imitate cu atîta haz de tromboni, tot atît de autentică a fost și jalea „Flăcăului trist" din originala nocturnă ce precede încheierea suitei.

Valentin Gheorghiu e dintre acei artiști în necontenită evoluție, care aduc ceva nou la fiecare apariție în public și nu fixează tălmăcirea unei anumite lucrări la o schemă fixă, stabilită o dată pentru totdeauna; inspirația momentană are un rol important in procesul creației sale interpretative (fără ca aceasta să aibă de altfel nimic improvizatoric). Astfel privită a fost interesantă concepția proprie pe care a prezentat-o de astă dată asupra Concertului în la minor pentru pian și orchestră de Schumann, capodoperă cu multe fațete, care poate lua o înfățișare sau alta după felul în care e luminată de personalitatea solistului. Hotărît lucru, nu lirismul a fost precumpănitor în această din urmă interpretare a lui Valentin Gheorghiu, dar felul cum a filtrat poezia schumanniană printr-un impuls volițional permanent susținut, care și-a aflat culminarea firească în finalul concertului, a asigurat redării o unitate convingătoare. Faptul că nota predominantă a fost cea de tensiune și nu de visare, a scos de altfel în evidență architectonica solidă a lucrării, concepută larg, de un Schumann constructor, care părea a nu avea prea multe afinități cu creatorul suitelor de miniaturi de genul „Carnavalului". Sunetul pianistului ne-a apărut consistent, de o prezență concretă — fără duritate — iar firul muzical a fost susținut cu o logică permanent trează. Am regretat, poate, doar că relaxarea cerută în scurtul „Intermezzo" nu a fost mai efectivă și că ideile muzicale — ne referim la trecerea către partea mediană a formei de lied — au apărut aci înnodate fără „cezura" firească. In schimb, finalul a fost dominat cu un suflu impresionant și o consecvență ritmică nedezmințită, care — să spunem lucrurilor pe nume — lipsește celor mai mulți din interpreții concertului, incapabili să-și distribuie rezistența tehnică și mai ales resursele avîntului interior pe o suprafață muzicală foarte mare — dacă ne gîndim la faptul că nu oferă solistului nici o clipă de răgaz, de adunare de forţe (excepţie făcînd doar fugato-ul orchestrei). Excelent a fost acompaniamentul maestrului Georgescu; slobozind toate vocile orchestrei, chiar pe cele ce apar de obicei mai ascunse, dirijorul a împrumutat desfăşurării muzicale un caracter cu adevărat simfonic, relevînd superioritatea lucrării lui Schumann asupra altor concerte romantice, în care domină monologul instrumental.

Dintre cele două piese de Chopin acordate de solist ca supliment, am gustat îndeosebi pe prima, Nocturna opus 15 nr. 2 în Fa diez major, redată cu sentimentul just al poeziei sale delicate, luminată de acele pasaje de „coloratură pianistică“ al căror secret Valentin Gheorghiu îl posedă pe deplin.

Sînt, într-un concert bun, anumite „momente psihologice“, care concentrează atenţia ascultătorului, şi unde se concretizează cu cea mai mare forţă înrîurirea emoţională pe care o are interpretarea asupra sa. Un asemenea moment a fost, în execuţia „Simfoniei patetice“ de Ceaikovski, începutul dezvoltării din prima parte, în care temele intră în focul unei lupte decisive. Dramatismul încleştării a fost redat de George Georgescu la limita superioară a tensiunii şi rareori ne-a fost dat să auzim Orchestra Radio răspunzînd cu o asemenea eficacitate intenţiilor dirijorului. Secretul succesului interpretării lui Georgescu rezidă în faptul că el nu se teme să exprime, în toată amploarea lui, patetismul simfoniei, că nu caută să-l ascundă — nici chiar în sentimentala temă a doua din prima parte — şi că astfel dă glas mare şi generos romantismului ceaicovskian, care, chiar dacă ne identificăm mai mult sau mai puţin cu el, acţionează încă, nedezminţit, asupra oricărui auditoriu.

Desigur că intensitatea interpretării nu a putut fi menţinută tot timpul la acelaşi nivel; culmile le-am aflat în prima şi ultima parte a simfoniei. Totuşi faptul că în mişcarea a doua orchestra a cîntat „Allegro“ dar nu şi „con grazia“ şi că pe alocuri sonoritatea n-a fost tocmai transparentă, nu poate diminua impresia lăsată de o execuţie care a stabilit definitiv calificarea acordată de orice iubitor de muzică unei asemenea seri, atunci cînd îşi aminteşte că a asistat la un „concert mare“.

ALFRED HOFFMAN

Orchestra de cameră

S-a căutat în cîteva rînduri să se creeze la noi o orchestră de cameră, şi încercările, deşi nelipsite de succese iniţiale, s-au oprit în genere la primul concert. Orchestra de cameră alcătuită de curînd dintr-un mănunchi de instrumentişti aparţinînd principalelor formaţii simfonice din Bucureşti (Filarmonica, Radio şi Cinematografia), sub conducerea lui Mircea Cristescu, pare să fi depăşit acest prag periculos, o dată cu cel de-al doilea concert: şi este de nădăjduit că ea va deveni într-adevăr o formaţie statornică, date fiind rezultatele muzicale excelente pe care le-a obţinut pînă acum şi spiritul nou pe care îl aduce în lumea orchestrelor noastre.

Insuşi faptul persistenţei acestei formaţii indică o seriozitate şi o consecvenţă morală mai ridicată ca de obicei. Intr-adevăr, noua „orchestră de cameră“ se caracterizează printr-o remarcabilă conştiinciozitate a membrilor săi, prin acurateţe, dezinteresare şi acea „disciplină liber consimţită“, venită din participarea lăuntrică şi din dragostea adevărată de muzică a fiecăruia, despre care se vorbeşte mult în orchestrele noastre, dar care se întîlneşte rar în practică. Intr-o formaţie de cameră, în care fiecare instrumentist are un rol esenţial, asemenea factori sînt de primordială importanţă. Un bun ansamblu de acest fel nu este numai o reuşită îmbucurătoare prin sine, ci un adevărat mijloc de educaţie muzicală, un exemplu pentru formaţiile mari, simfonice, a căror calitate se obţine prin amplificarea acestui spirit al corectitudinii şi participării intense a fiecărui orchestrant, prin amplificarea spiritului „Muzicii de cameră“.

Insuşirile specifice unui bun ansamblu de cameră s-au evidenţiat încă din primele piese pe care noua orchestră le-a executat în concertul ei de debut la Ateneul R.P.R. Concerto grosso op. 3 nr. 5 de Händel şi Concertul brandenburgic nr. 1 în fa major de Bach. Piese aparent simple, ele sînt în realitate foarte pretenţioase, fiind de o mare transparenţă, cerînd o deosebită calitate a sonorităţii şi puritate de stil. Tocmai de aceea s-a putut aprecia la justa sa valoare sunetul calitativ al orchestrei, obţinut prin identitatea arcuşelor şi emisiunii, prin faptul că instrumentiştii nu „forţează“ tonul şi se străduiesc ca el să rămînă plăcut şi rotund; la aceasta se adaugă promptitudinea de răspuns la intenţiile dirijorului, în frazare şi nuanţe; căldura şi sinceritatea expresiei, provenită dintr-o unitate care asimilează colectivul unei personalităţi — unui interpret unic. Toate aceste însuşiri ale ansamblului sînt stimulate şi puse în valoare de dirijorul excepţional de înzestrat care este Mircea Cristescu: sensibil şi în acelaşi timp judicios organizat în concepţia sa, rafinat în amănunte dar atent la linia întregului, minuţios şi izbutind să imprime fluiditate desfăşurării pieselor, subtil şi riguros, el întruneşte într-un grad înalt însuşirile complexe care fac un adevărat şef de orchestră şi care nu se întîlnesc prea des adunate într-o asemenea sinteză armonioasă.

Concertul brandenburgic ne-a dat prilejul să preţuim calitatea suflătorilor (corni, oboi), precum şi limpezimea planurilor sonore, vocile instrumentale reliefîndu-se net dar în acelaşi timp împletindu-se într-un tot organic. Cu mare supleţe şi discreţie, şi rămînînd în acelaşi timp prezentă, a acompaniat orchestra, în concertul de oboi de Cimarosa, pe solistul Pavel Tornea: precis, corect şi rutinat, l-am fi dorit poate mai cald şi mai poetic în acest concert saturat de melodie generoasă şi însorită. Execuţia simfoniei în sol minor de Mozart a izbutit un lucru rar: echilibrul între intensitatea expresiei şi puritatea mozartiană a stilului, un caracter „pre-beethovenian“ care însă nu depăşeşte limitele stilistice proprii acestei muzici. Aci însă s-au resimţit şi limitele orchestrei, datorite chiar specificului său, numărului redus de componenţi: mijloacele sonore insuficiente au determinat un efort de amplificare a sunetului, avînd drept rezultat o sonoritate mai puţin frumoasă decît în restul concertului; este un amănunt care n-a alterat însă concepţia de ansamblu şi meritele indiscutabile ale execuţiei.

Al doilea concert al formaţiei — într-un mod aparent paradoxal — a fost mai puţin egal ca nivel decît primul. Ceea ce pare şi mai ciudat este că inegalitatea n-a venit din faptul abordării unui repertoriu mai larg decît cel „clasic“ din primul concert. Dimpotrivă, realizările mai bune s-au obţinut de această dată în piesele contemporane ce au alcătuit partea a doua a programului. O idee fericită a fost aceea de a se executa piese contemporane romîneşti (după cum a subliniat într-un cuvînt introductiv prof. M. Andricu). „Concertul pentru orchestră de coarde“ de Sigismund Toduţa (versiunea iniţială, nemodificată) — lucrare ce vădeşte solidul simţ arhitectonic şi măiestria compozitorului, dar se resimte de o anume monotonie datorită în special uniformităţii armoniilor, aspectului lor exclusiv modal, de o consecvenţă puţin obositoare, ca şi aceea a melodicei deduse dintr-o celulă unică — a fost îngrijit executat. "Pavana pentru o infantă defunctă“ de Ravel a impresionat prin perfecţiunea suflătorilor, prin fineţea şi sensibilitatea corzilor: o interpretare diafană, graţioasă, plină de simţire discretă şi de bun gust evocînd acele „Fêtes galantes“ ale lui Verlaine sau tablourile lui Watteau. Nuanţat şi precis a sunat orchestra de coarde în „Serenada“ de Benjamin Britten, interpretată şi de această dată de tenorul V. Teodorian şi de cornistul I. Bădănoiu cu multă muzicalitate şi farmec poetic.

In concertul de Haydn, violoncelistul A. Capitanovici — datorită desigur şi lipsei sale de experienţă solistică din ultimii ani — s-a prezentat sub aşteptări şi sub propriul său nivel din repetiţii, ceea ce a imprimat execuţiei un aspect de nesiguranţă şi labilitate. Mai puțin izbutită încă a apărut prima piesă din program — „Concerto grosso" nr. 8 de Corelli. A fost îndeosebi vina „Concertino"-ului care, după un început ratat, nu a izbutit să regăsească stilul, liniștea și linia necesară. Credem că aci, în această piesă care pune probleme minime de „tehnică", dar unele mari de interpretare, s-a resimțit o deficiență: aceea a repetițiilor neîndestulătoare și în condiții defavorabile, a insuficientului „rodaj" al orchestrei. Ca orice început, nici acesta nu e ușor: este însă neîndoielnic că forurile în drept (Ministerul Culturii și Uniunea Compozitorilor) vor sprijini lăudabila inițiativă a „orchestrei de cameră", pentru ca ea să poată da roadele cele mai bune, demne de talentul, străduințele și aspirațiile învestite într-însa.

MIHAI RĂDULESCU

Requiemul de Verdi

La 9, 10, 11 și 14 februarie, în Sala Ateneului, *Orchestra Simfonică* și *Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu"* și un cvartet vocal format din protagoniști ai Teatrului de Operă și Balet, sub conducerea dirijorului Egizio Massini, au prezentat „Requiemul" de Verdi (executat în primă audiție la noi în țară, la 26 martie 1936 de Orchestra „Filarmonica" și Corul „Carmen", sub bagheta lui Ionel Perlea).

Lucrare vocal-simfonică de mari proporții, începută în 1868, la moartea lui Rossini (cînd Verdi a scris numai o parte „Libera me"), terminată și executată în 1874, pentru comemorarea unui an de la moartea poetului italian Manzoni, „Requiemul", deși folosește obișnuitele texte religioase ale slujbei funerare, totuși nu urmează tradiția misticismului catolic. Din contră, este ușor de recunoscut în bogăția de melodii, nu numai intonații complet necanonice, foarte asemănătoare cu cele din operele marelui compozitor (în special cu cele din „Aida", pe care Verdi a scris-o cam în același timp), dar chiar și intonații populare italiene.

Verdi nu întrebuințează orga, însă, în afară de soliști și cor, utilizează o orchestră mărită.

Reluarea de cîteva ori pe parcursul întregii lucrări, a fragmentului „Dies irae" (Allegro agitato), prilejuiește orchestrei o participare mai activă la tematica „Requiemului", căruia îi asigură o unitate și mai închegată.

★

Cunoscător al stilului verdian, dirijorul Egizio Massini a condus cu multă siguranță, păstrînd „Requiemului" caracterul său general, imprimînd fiecărei părți trăsătura respectivă și reliefînd mulțimea contrastelor.

S-au bucurat de o justă și apreciată interpretare: introducerea la „Requiem" ca și execuția — în general — fără reproș a fragmentelor: „Dies irae", „Sanctus" și a părții a șaptea „Libera me".

S-ar fi cuvenit evitate un mic decalaj între trompetele din orchestră și cele dinafară și unele sonorități mai aspre ale alămurilor din „Tuba mirum". Flautul și picola în „Lux aeterna", acompaniind pe mezzo-soprană, nu au respectat întocmai nuanțele și finețea cerută de text, spre deosebire de oboi și clarinet care au acompaniat pe soprana solo cu ton catifelat și mare finețe.

Corul pregătit temeinic, cu accentele de intensitate, culoare, respirație și dicțiune, de dirijorul său D. D. Botez (dirijor adjunct V. Pîntea) a sunat plăcut și bine unificat, dînd dovadă de o remarcabilă suplețe. Subliniem execuția recitativului introductiv „Requiem aeternum", planurile sonore bine evidențiate în alternarea vocilor din „Kyrie eleison" și în fuga din „Sanctus" (*unde corul este divizat în opt voci*), claritatea și susținerea tonului din părțile „a capella", ca de exemplu în „Te decet hymnus", energia și promptitudinea din agitatul „Dies irae", rotunjimea sonorității bașilor din „Rex tremendae" și recitativul din „Libera me", spus de întregul cor ca de o singură voce. Totuși a fost evidentă insuficiența debitului vocal al bărbaților în fuga din „Sanctus", cînd vocile femeiești au fost mult mai pregnante, în timp ce ale bașilor și tenorilor au fost mai slabe, contopindu-se uneori cu orchestra. Pe drumul maturității forței sale interpretative, corul va trebui mărit, în special cu elemente bărbătești, bine selecționate.

Din cvartetul vocal s-a desprins luminos soprana Maria Voloșescu care, provenind din mijlocul corului operei, a fost promovată solistă în anul 1952. Dotată cu o excepțională voce dramatică dar și cu posibilități de soprană lirică, cîntăreața pune în slujba expresiei artistice o subtilă muzicalitate și o bună tehnică vocală, care îi permite să folosească, în orice registru, o gamă largă de nuanțe și culori. Astfel a intonat cu multă cantabilitate „Recordare Jesu pie", realizînd în acut un pianissimo de o rară puritate. Artista a atins treapta cea mai înaltă a măiestriei sale în finalul „Requiemului" („Libera me") cînd a trecut cu ușurință prin dificultățile partiturii, în special în „Andante", acompaniată de corul „a capella".

A executat de asemenea cu plină voce, siguranță și strălucire, o vocaliză în care atacă do acut, pentru ca, după cîteva măsuri, la o diferență de două octave (do grav) să șoptească (aproape imperceptibil dar cu voce impostată), un ultim și emoționant „Libera me, Domine..."

Am găsit-o în progres pe mezzo-soprana Elena Cernei. Ajutată de ușurința cu care și-a unificat — în mare parte — registrele și de însușirea de a putea cînta, cînd este nevoie, cu voce liniștită, ea și-a apropiat în bună măsură stilul oratoriului. S-a remarcat în „Liber scriptus" și în „Recordare". Textul muzical cere însă și mai multă nuanță.

Tenorul Mihail Știrbei, în afară de vocea sa clară și plăcut timbrată, a vădit o insistentă preocupare de a se adapta genului, printr-o manieră adecvată și prin evitarea portamentelor. El ne-a mișcat în „Qui Mariam absolvisti" și a fost deosebit de expresiv în „Hostias...".

Basul Mircea Buciu, deși nepotrivit stilului sever al „Requiemului", unde s-ar fi cerut o voce mai suplă, de bas cantabil, a pus totuși mult suflet în „Lacrymosa dies illa" și — în general — o grijă lăudabilă pentru justețea tonului, dicțiune și frazare.

Marea afluență de care s-au bucurat cele patru concerte și repetițiile generale ale „Requiemului" lui Verdi, căldura și entuziasmul cu care au fost primite, au arătat prețuirea acordată de publicul nostru, atît nemuritorului compozitor și valoroasei sale creații, cît și muncii și realizărilor tuturor interpreților.

AL. A. C.

Organistul G. Fischinger

Deși nu are decît 26 de ani, Günther Fischinger, astăzi organist de catedrală la Schwäbisch Gemünd, este de pe acum un interpret care a depășit etapa începuturilor carierei artistice, afirmîndu-se de-a lungul a numeroase turnee întreprinse în Olanda, Belgia, Elveția, Uniunea Sovietică, Cehoslovacia etc.

La București, Fischinger a susținut un recital, remarcabil în primul rînd prin programul său și a fost solistul concertului orchestrei Filarmonica de stat „George Enescu" (sîmbătă 23 și duminică 24 februarie).

Este necesar să subliniem ca un element caracteristic lui Fischinger acest judicios și totodată variat repertoriu, care îngăduie ascultătorului să aprecieze mai bine dimensiunile posibilităților interpretului, înlesnindu-i în același timp cunoașterea unor lucrări mai puțin cîntate la noi ca „Fantezia în fa minor" de Mozart, „Marea piesă simfonică" de Franck sau a unor lucrări de compozitori ca Louis Nicolas Clérambault, Henry Purcell, Louis Vierne... Nu au fost neglijate nici piesele de bază ale literaturii instrumentului: Fantezia şi fuga în sol minor, Toccata şi fuga în re minor de Johann Sebastian Bach, Concertul nr. 4 în fa minor pentru orgă şi orchestră de Haendel. Cît despre concertul în do major de Haydn, probabil conceput iniţial ca un concert pentru pian, el apare nesemnificativ din punct de vedere al compoziţiei (avînd o exclusivă valoare istorică de lucrare din prima tinereţe) şi în consecinţă inconsistent ca problematică de realizare. Ca instrumentist, Günther Fischinger are o seamă de calităţi evidente: cultura muzicală care se traduce în seriozitatea şi ţinuta artistică a interpretărilor sale ca şi în subtila sezisare a stilurilor felurite ale feluriţilor creatori, o anumită înclinaţie către latura poetică a muzicii, către imaginile de încîntătoare simplitate şi puritate. Este foarte ciudat şi poate chiar impropriu caracteristicilor instrumentului în sine, dar Fischinger mai puţin convingător în sfera construcţiilor sonore grandioase, impunătoare, este admirabil în realizarea miniaturilor de gingaşă şi senină atmosferă.

Astfel măreţia şi înţelesurile de înaltă spiritualitate ale Fanteziei şi fugii în sol minor ca şi ale Toccatei şi ale fugii în re minor nu s-au dezvăluit în execuţia parcă lipsită de echilibru, de coeziune şi mai ales de acea soliditate de granit pe care trebuie să le aibă întregul edificiu sonor. Lipsa de riguroasă susţinere ritmică a stat la baza acestor deficienţe. S-a întîmplat acelaşi lucru cu strălucitoarea simfonie pentru orgă a lui Louis Vierne (compozitor francez — 1870—1937) oferită în supliment, în care interpretul deşi a debutat cu o extraordinară vigoare şi stăpînire a instrumentului, nu s-a menţinut la acest nivel de încordare emoţională şi tehnică, bruscînd pulsaţia ritmică şi ştirbind astfel claritatea armoniei deosebit de interesante. Despre sonoritatea ştearsă şi mai puţin pătrunzătoare în registrul grav, nu putem vorbi fără a reaminti de deficienţele başilor orgei pe care a cîntat Fischinger.

In schimb, cele trei piese (Preludiu, Coral, Marş) din suita în re major de Purcell ca şi fragmente din „Cartea pentru orgă“ de Clérambault (1676—1749, ultima personalitate proeminentă din şcoala clasică a organiştilor francezi) a fost în adevăr încîntătoare prin eleganţa interpretării, care a reliefat fragilitatea şi naivitatea muzicii acestor vechi maeştri. La fel şi „Concertul în do major“ de Haydn, cu acea specifică simplitate apropiată mai mult de atmosfera compoziţiilor preclasice.

Compusă în 1791, anul „Flautului fermecat“ şi al Requiemului, anul ultim al vieţii lui Mozart, „Fantezia în fa minor“ Kv. 608, este stilistic vorbind un capitol izolat al creaţiei mozartiene din această perioadă. „O lucrare de orgă pentru un orologiu“ a notat compozitorul pe această partitură concepută în stilul sever al lui Bach (fixînd astfel destinaţia compoziţiei pentru o orgă specială montată în cutia unui orologiu pe care se pare că ar fi fondat-o un oarecare conte Deym). In această monumentală piesă de construcţie tripartită — Allegro, Andante, Allegro — Fischinger a dezvăluit întreaga sa măiestrie, de la cizelarea instrumentală pînă la construcţia sobră, concisă, susţinută de expresive contraste.

Relevăm şi interpretarea izbutită a „Marei piese simfonice“ de Cezar Franck (din grupul de 6 piese pentru orgă compuse între anii 1860—1862). Compoziţie de proporţii vaste, a cărei execuţie cere nu numai stăpînire deplină a instrumentului ci şi însuşirea stilului grandios şi totodată subtilitatea rafinată a lui Frank, „Marea piesă simfonică“ anticipează nu numai ca perioadă de compoziţie ci şi ca atmosferă generală, ca detalii de construcţie, celebra simfonie în re minor a maestrului (şi temele principale se înrudesc). Ambele aceste ultime lucrări au ridicat nivelul recitalului. La statornicirea unei concluzii de ansamblu asupra artei lui Günther Fischinger, a contribuit şi execuţia concertului lui Haendel „Cucul şi privighetoarea“: este un instrumentist cu o concepţie matură, bun gust, posibilităţi tehnice şi expresive în plină dezvoltare.

ADA BRUMARU

Festival

„Iuliu Mureşianu"

In 10 februarie a avut loc în sala mare a Casei universitarilor din Cluj, un concert comemorativ „Iuliu Mureşianu“ dat de Filarmonica de Stat, în colaborare cu Filiala Uniunii Compozitorilor şi Conservatorul de muzică „George Dima“, cu prilejul împlinirii unui an de la moartea regretatului compozitor.

Inmănunchind cîteva din lucrările reprezentative ale lui Iuliu Mureşianu, programul concertului a cuprins Suita I-a romînească pentru orchestră, Suita II-a „Romantică“, Concertul pentru pian, Concertul pentru fagot, Concertul pentru corn (ultimele două în primă audiţie), aparţinînd unor etape diferite de creaţie. Am avut o imagine complexă asupra drumului parcurs în cele aproape trei decenii de activitate, a evoluţiei stilului componistic care se distinge printr-o continuă tendinţă de înnoire a limbajului muzical şi prin originalitate.

Continuînd şi dezvoltînd tradiţiile înaintaşilor muzicii romîneşti, muzica lui Iuliu Mureşianu inspirată de folclorul ardelenesc, este legată de imaginile bogate ale vieţii, în care se oglindeşte mai cu seamă chipul sufletesc al ţăranului romîn.

Suita lui Iuliu Mureşianu nu constă dintr-o simplă succesiune de dansuri stilizate în care elementele melodio-armonice joacă rolul principal în realizarea contrastului, ci sînt imagini de viaţă şi trăiri emoţionale ce poartă titluri poetice sugestive. Aici îşi găsesc loc sentimente diverse, de la forţa clocotitoare a unui tablou de petrecere ţărănească, la „bocetul“ străbătut de lirism generos; de la poezia şi farmecul tabloului „vara pe cîmp“, pînă la evocarea unor amintiri dureroase în „Poveste tristă“ din Suita II-a „Romantică“ şi zburdălnicia tinerească din suita IV-a pentru copii.

Preocupările cele mai de seamă ale lui Iuliu Mureşianu au gravitat în jurul genului de suită şi al concertului instrumental. Acestea au fost căile principale prin care s-a adresat ascultătorilor, pe care i-a făcut să vibreze sincer şi robust la auzul muzicii sale melodioase, expresive şi de un bogat colorit orchestral.

Fie că prelucrează melodiile unor cîntece şi dansuri folclorice, multe cu rezonanţă arhaică, fie că acestea izvorăsc din fantezia compozitorului, intonaţiile muzicii populare sînt întotdeauna prezente în creaţia lui Iuliu Mureşianu.

Străin de latura estetizantă şi de falsul inovatorism, el a rămas credincios, pînă la urmă, unui stil limpede şi sincer, fără a fi banal sau simplist. Concertul romînesc pentru pian şi orchestră, pentru a ne limita numai la acest exemplu, dovedeşte că autorul era preocupat permanent de a îmbogăţi expresivitatea limbajului muzical, mergînd pînă la folosirea gamei hexatonale, la suprapuneri de acorduri îndrăzneţe, la armonii în care se integrează de fapt însuşirile modale ale folclorului ardelenesc.

Contribuţia adusă de Iuliu Mureşianu muzicii romîneşti constă şi în faptul că a fost printre primii compozitori care a abordat genul concertului intrumental şi mai ales pentru instrumente de suflat. Concertul pentru pian şi orchestră se situează printre primele lucrări romîneşti de acest gen, iar concertele pentru corn, fagot, trompetă (ultimul din păcate rămas neorchestrat), cîte exemple au înaintea lor? Desigur, Iuliu Mureşianu nu a fost deschizător de drumuri, un inovator în sensul adevărat al cuvîntului, ci un compozitor care a sezisat modest, fără emfază, unele lipsuri în muzica noastră, căutînd să le înlăture potrivit cu talentul, forţa şi priceperea de care dispunea.

Concertul comemorativ Iuliu Mureşianu organizat de Filarmonica din Cluj, împreună cu instituţiile de artă amintite, a constituit un modest omagiu închinat memoriei compozitorului.

G. MERIŞESCU

La noul studio pentru tineret

Duminică 25 februarie Filarmonica de Stat „George Enescu“ din Bucureşti a deschis porţile noului Studio al Tineretului în localul fostului Teatru al Ateneului. Faţă de vechiul studio unde aproape timp de trei ani s-a dus o activitate susţinută, noua sală de capacitate mai mare, bine amenajată, mult mai proprie manifestărilor muzicale de cameră, are toate şansele să devină în scurtă vreme un adevărat şantier al tinerilor noştri interpreţi.

Programul concertului inaugural consacrat în întregime creaţiei muzicale romîneşti ne-a oferit alături de piese mai cunoscute şi o primă audiţie: Cvartetul nr. 2 în *do major* de Wilhelm Berger, cu care a început concertul. Scrisă în anul 1956, lucrarea tînărului compozitor şi interpret Wilhelm Berger, se caracterizează faţă de piesele sale anterioare de acelaşi gen, printr-o arhitectonică mai echilibrată, prin dezvoltări tematice ample, dinamizate prin interesante procedee polifonice. Deşi manifestă pe alocuri unele influenţe mai ales regeriene (în partea I-a), lucrarea dovedeşte o stăpînire deplină a scriiturii pentru cvartet de către compozitor, care s-a străduit să realizeze o muzică expresivă de bună calitate. In ciuda unor mici deficienţe de execuţie (de pildă în dezvoltarea părţii I-a) datorită de bună seamă unui prea mic număr de repetiţii, Cvartetul Uniunii Compozitorilor a prezentat lucrarea în condiţii destul de bune. Tema energică, avîntată, a primei părţi sau melodia vioaie a Scherzo-ului, ritmul ostinat al violoncelului din partea a III-a, apoi strigătul expresiv al violinei prime, urmat de cantilena aceluiaşi instrument, fugato-ul realizat sugestiv prin intrările succesive ale celor patru instrumente, fraza lirică voit romantică pentru sublinierea contrastului emoţional al aceleiaşi părţi, buna dispoziţie din Rondo-ul final, — iată momentele mai importante ale lucrării în care eforturile conjugate ale instrumentiştilor au realizat o unitate comună de vederi, tălmăcind-o expresiv.

In continuarea concertului, harpista Ileana Pitca a prezentat un reuşit program de piese din literatura noastră de muzică de harpă. Invingîndu-şi propria emoţie mai ales din prima piesă, Cîntec de leagăn de Umberto Pessione, ea a realizat un crescendo în interpretarea piesei „Povestioară“ de Marţian Negrea, atingînd punctul culminant în „Colindele“ lui Tiberiu Brediceanu. Aci Ileana Pitca a reuşit să ne producă clipe de încîntare printr-o redare perfectă a gingăşiei şi graţiei acestei minunate lucrări. Partea întîia a Sonatei pentru harpă de Bogdan Moroianu prin scriitura ei mai complicată, a constituit pentru tînăra harpistă piesa cea mai grea, pe care însă a reuşit s-o interpreteze cu convingere, învingînd multe din dificultăţile tehnice.

In partea a II-a a concertului, soprana Geta Bălan acompaniată la pian de Nicolae Rădulescu, a prezentat un program variat de lieduri. Această talentată cîntăreaţă, care regretăm că apare destul de rar pe estradele noastre de concert, posedă o voce caldă, rotundă şi egală în diferitele registre, o bună dicţiune şi multă muzicalitate. In liedurile pe versuri de Eminescu, Geta Bălan a redat cu fineţe atmosfera oarecum sumbră din „Ce stă vîntul să tot bată“ de Mihail Jora, conţinutul filozofic al piesei „Dintre sute de catarge“, prospeţimea pasionată, umbrită de o uşoară melancolie, a liedului „Şi dacă ramuri...“ (interpretată în supliment la cererea publicului), acestea din urmă compuse de Doru Popovici. Dozarea planurilor sonore prin treceri expresive de la forte la piano, din registrul mediu spre acut, a fost admirabil redată în liedul „Prin pădure“ de Constantin Silvestri pe versuri de Heine. Cîntăreaţa a subliniat apoi căldura liedului „Eu te-am iubit“ de Diamandi Gheciu pe versuri de Puşkin, piesă care se bazează de la început pînă la sfîrşit pe susţinerea unei accentuate creşteri emotive, şi a realizat o interpretare aleasă a „Povestei rozei“ de Marţian Negrea pe versuri de Veronica Micle. Legenda gingaşei roze minunat evidenţiată de muzica lui M. Negrea, ne-a dezvăluit încă o dată resursele interpretative ale cîntăreţei: frazare, tehnică vocală, înţelegere deosebită a versurilor. Acompaniamentul la pian susţinut de Nicolae Rădulescu a contribuit în egală măsură la reuşita interpretării liedurilor.

In încheierea concertului, Cvartetul Uniunii Compozitorilor a executat suita „Pe Argeş în sus...“ de Teodor Grigoriu. Lucrarea destul de dificilă dar în acelaşi timp interesantă prin prospeţimea ce o degajă la fiecare nouă ascultare, este cunoscută nu numai din sălile de concerte sau din înregistrările pe discuri, în interpretarea aceleiaşi formaţii, dar şi prin difuzarea ei la staţiile de radio; ea a marcat punctul artistic maxim al concertului. Calităţile piesei ca şi execuţia ei le-am aflat la un nivel artistic înalt. Publicul a răsplătit cu aplauze îndelungate reuşita acestui concert inaugural, care socotim că este de bun augur pentru activitatea viitoare a studioului.

SILVIAN GEORGESCU

Orchestra de amatori „Dinu Lipatti"

Orchestra simfonică de amatori „Dinu Lipatti“ a luat fiinţă în toamna anului 1955. Grupînd o serie de elemente talentate (absolvenţi de Conservator, instrumentişti cu practică muzicală temeinică), dirijorul Marin Roşescu (arhitect) a reuşit ca în scurt timp să realizeze o formaţie puternică, echilibrată, entuziastă şi de calitate. După o serie de concerte la Banca de Stat, UCECOM şi Institutul de Construcţii, orchestra „Dinu Lipatti şi-a dat „examenul“ la Ateneul R.P.R. interpretînd un program atrăgător dar dificil: J. Chr. Bach (Simfonia în si bemol major), Vivaldi (Concertul pentru violoncel şi orchestră de coarde în re major), Weber-Piatigorski (Adagio şi Presto pentru violoncel şi orchestră) şi Haydn (Simfonia nr. 94 în sol major „Surpriza“). La aplauzele auditorilor s-au mai acordat, în supliment, două lucrări de Mozart (Gavota pizzicatto şi uvertura operei „Nunta lui Figaro“).

Nivelul general al interpretării a întrecut aşteptările. Spre bucuria noastră şi a tuturor acelora care salută apariţia unei noi realizări artistice, „Simfonia“ de J. Chr. Bach, dacă în Allegro assai a trădat emoţia instrumentiştilor, a cunoscut însă în Andante şi Presto o revenire la poezie şi simplitate cuceritoare. Ne manifestăm rezerve asupra stilului mult prea liber şi neconform epocii lui Bach în care a fost executată simfonia.

Cele două lucrări concertante pentru violoncel s-au bucurat de preţiosul concurs al virtuosului Radu Aldulescu, artist emerit al R.P.R. şi laureat al premiului de Stat, care a ştiut să imprime formaţiei o sobrietate şi un stil mai propriu, mai adecvat, de interpretare. Orchestra a acompaniat cu multă fineţe şi atenţie pe solist, realizînd momente remarcabile în Larghetto şi Allegro-ul final din concertul lui Vivaldi. Radu Aldulescu a apărut mult degajat în faţa publicului, bine studiat ca tehnică, strălucitor în Presto-ul de Weber, însă puţin aspru în părţile lente. Simfonia „Surpriza“ de Haydn a avut darul să dezvăluie unele posibilităţi ale formaţiei; amploare de sonoritate, sobrietate de interpretare. Nu e mai puţin adevărat că dificultăţile lucrării lui Haydn au arătat şi unele scăderi mai accentuate, care sperăm să fie remediate în viitor: decalaje între grupele instrumentale, lipsă de acordaj, menţinerea permanentă în nuanţele de forte şi nerealizarea celor de piano.

In general, orchestra „Dinu Lipatti“ trebuie să lupte pentru coeziunea compartimentelor şi pentru atingerea nuanţelor fine, care îi asigură controlul permanent al intonaţiei.

Succesul colectivului se datoreşte în mare măsură arhitectului Marin Roşescu, dirijorul şi animatorul orchestrei. După o practică îndelungată în fruntea formaţiilor de amatori, Roşescu a apărut la pupitrul unei orchestre simfonice. Gestul său măsurat, sigur, elegant, gustul şi simţul artistic, toate dublate de o rară modestie, i-au atras simpatia publicului. Desigur că Roşescu mai are de învăţat (poate într-o bună măsură chiar de la formaţia pe care o conduce), însă contactul permanent cu sala de concert, documentarea prin discuri, asistarea la repetiţiile unor maeştri, îl vor ajuta să crească în scurt timp.

Menţionăm pe de o parte entuziasmul orchestrei, dragostea cu care arhitecţi de renume lucrează alături de muncitori, iar pe de altă parte ne exprimăm regretul faţă de totala lipsă de interes a sindicatului.

Roadele muncii entuziaste ale orchestrei simfonice „Dinu Lipatti“ nu vor întîrzia să apară, sperăm, în viitor.

VIOREL COSMA

Textul oficial al regulamentului Concursului Internaţional „George Enescu"

George Enescu, una dintre cele mai complexe personalităţi muzicale din vremea noastră, a devenit de multă vreme, prin întreaga sa activitate creatoare, o figură de seamă a muzicii internaţionale. Violonistul şi compozitorul, şeful de orchestră, pianistul şi profesorul şi-a ciştigat, pe toate aceste planuri, un renume care a trecut de hotarele ţării sale, înscriindu-se printre marile personalităţi artistice ale lumii.

De-a lungul vieţii sale, dragostea pentru artă s-a manifestat nu numai prin străduinţa sa permanentă de a transmite mesajul de umanitate al muzicii, ci şi prin contribuţia efectivă la răspîndirea acestei arte, prin ajutorul acordat, cu orice prilej, tinerilor muzicieni. Este semnificativ faptul că încă în 1912, cînd George Enescu se afla în primii ani ai activităţii artistice, a înfiinţat din beneficiile concertelor sale „Premiul naţional de compoziţie George Enescu“, pentru a încuraja creaţia muzicală romînească. De asemenea, către sfîrşitul vieţii, în 1951, făcînd parte din juriul Concursului internaţional al tinerilor dirijori de la Besançon, George Enescu a acordat din fonduri personale, un premiu suplimentar pentru a fi decernat celui de-al doilea clasat.

Concursul muzical internaţional „George Enescu“ (care va avea loc la Bucureşti, din trei în trei ani) instituit de cele mai înalte foruri de cultură din R.P.R., este nu numai un omagiu adus marelui artist dar şi o împlinire a dorinţei sale, manifestată de atîtea ori de-a lungul vieţii, de a contribui la răspîndirea artei muzicale şi la încurajarea celor mai dăruiţi şi mai pasionaţi dintre tinerii ei slujitori.

REGULAMENTUL CONCURSULUI

1) Primul concurs internaţional „George Enescu“ va avea loc la Bucureşti, între 5 şi 15 septembrie 1958, în cadrul unor festivităţi muzicale.

2) La acest concurs pot lua parte toţi tinerii violonişti şi pianişti care nu depăşesc vîrsta de 33 ani la 31 decembrie 1958.

3) Candidaţii se vor înscrie prin completarea buletinului anexat (Anexa A), care trebuie să parvină la secretariatul concursului cel mai tîrziu pînă la data de 1 iunie 1958.

Participanţii vor anexa la buletinul de înscriere, următoarele:

a) Scurte date biografice şi informaţii cu privire la studiile şi activitatea lor artistică;

b) copia unui act oficial din care să reiasă vîrsta (act de naştere);

c) 3 fotografii (în vederea publicităţii).

4) Candidaţii vor primi confirmarea înscrierii lor în termen de o lună de la primirea buletinului de înscriere la secretariatul concursului.

5) Concursul cuprinde următoarele secţiuni: vioară, pian şi o secţiune specială privind cea mai bună interpretare (vioară şi pian) a Sonatei a III-a în la minor de George Enescu.

6) Concursul pentru vioară şi pian cuprinde trei etape: două etape eliminatorii şi una finală cu orchestra, pentru desemnarea premianţilor. Participarea publicului este admisă numai la etapele a II-a şi a III-a.

Candidaţii urmează să se prezinte cu următorul program:

VIOARĂ

Etapa I — eliminatorie

a) Bach — Partea I-a şi a II-a dintr-o sonată de vioară solo sau 4 părţi dintr-o partită sau Chacona.

b) Mozart — Concertul nr. 7 în re major (partea I) cu cadenţa de George Enescu.

c) George Enescu — Sonata II în fa minor (partea I. Ed. Enoch — Paris şi E.S.P.L.A., — Bucureşti).

Etapa II — eliminatorie

a) Paganini — Capriciul nr. 24 sau
Tartini — Le trille du diable sau
Ysaye — Sonata III (dedicată lui George Enescu).

b) O piesă, la alegere, de un compozitor contemporan de preferinţă din ţara de origine a candidatului, de o durată maximă de 10 minute (poate fi şi o parte dintr-o sonată sau suită).

c) George Enescu — Sonata II în fa minor (în întregime).

Etapa finală (cu acompaniament de orchestră)

Un concert la alegere, dintre următoarele:

Beethoven — Concert în re major
Paganini — Concert în re major (partea I)
Mendelssohn. — Concert în mi minor
Lalo — Simfonie spaniolă
Brahms — Concert în re major
Ceaicovski — Concert în re major
Glazunov — Concert în la minor
Saint-Säens — Concert în si minor
Elgar — Concert
Sibelius — Concert
Bartók — Concert
Haciaturian — Concert
Ludovic Feldman — Poem concertant (ed. E.S.P.L.A., — Bucureşti).

PIAN

Etapa I — eliminatorie

a) Bach — Clavecinul bine temperat: Preludiu şi Fuga în do diez minor sau în la minor (din caietul I) sau în si bemol major (din caietul II).
b) Beethoven — Una din sonatele op. 53, 81 a, 90, 101 sau 111.
c) George Enescu — Toccata din suita op. 10 în re major (Ed. Enoch — Paris şi E.S.P.L.A. — Bucureşti).

Etapa II — eliminatorie

a) Una din următoarele lucrări:

Liszt — Sonata în si minor
Schumann — Studiile simfonice, Kreisleriana sau Carnavalul
Chopin — Una din sonate
Brahms — Variaţiuni pe o temă de Haendel sau de Paganini (unul din caiete).

b) Una din următoarele lucrări:

Mihail Andricu — Partea I din Sonatina în fa diez minor (Ed. Hamelle — Paris).
Tudor Ciortea — Capriccio din Trei piese pentru pian *).
Paul Constantinescu — Toccata *).
Leon Klepper — Dans rustic din Trei piese de concert *).
Ludovic Feldman — Piesa nr. 2 sau 3 din Trei piese de concert *).
Radu Paladi — Rondo (ed. E.S.P.L.A. — Bucureşti).
Sigismund Toduţă — Passacaglia *).
Constantin Silvestri — Baccanala *).

c) O piesă, la alegerea candidatului, de un compozitor contemporan.

d) George Enescu — Suita op. 10 în re major (în întregime).

Etapa finală (cu acompaniament de orchestră)

Mozart — Concert în do minor K 491 sau în re minor K 466
Beethoven — Concert nr. 3 în do minor sau nr. 4 în sol major sau nr. 5 în mi bemol major
Schumann — Concert în la minor
Chopin — Concert nr. 1 în mi minor sau nr. 2 în fa minor
Liszt — Concert nr. 1 în mi bemol major sau nr. 2 în la major
Brahms — Concert nr. 1 în re minor sau nr. 2 în si bemol major
Grieg — Concert în la minor
Saint Säens — Concert nr. 2 în sol minor
Ceaicovski — Concert nr. 1 în si bemol minor
Rahmaninov — Concert nr. 2 în do minor sau Rapsodia pe o temă de Paganini
Ravel — Concert
Prokofiev — Concert nr. 1 sau nr. 3
Haciaturian — Concert

Paul Constantinescu — Concert (ed. E.S.P.L.A., — Bucureşti).

7). Concursul pentru Sonata III-a de vioară şi pian de George Enescu **) cuprinde două etape, una eliminatorie şi alta definitivă. Participarea publicului este admisă numai la etapa II-a.

Etapa I-a — eliminatorie. — Partea I a sonatei.
Etapa II-a — definitivă. — Sonata în întregime.

8). Concurenţii care participă la interpretarea Sonatei a III-a de George Enescu pot participa şi separat la concursurile de vioară sau pian.

9). Partiturile lucrărilor romîneşti vor fi trimise candidaţilor de către secretariatul concursului, la cererea lor.

10). Ordinea prezentării candidaţilor la etapa I eliminatorie se va face prin tragere la sorţi, în prezenţa concurenţilor.

La celelalte etape ordinea va fi stabilită de juriu. Ordinea fixată nu va putea fi modificată, decît în cazuri de forţă majoră, cu aprobarea juriului.

11). Juriul va fi format din personalităţi muzicale cunoscute în lumea întreagă.

12). Fiecare membru al juriului îşi va exprima părerea în cifre de la 1 (foarte slab) pînă la 20 (foarte bun). Pentru a putea fi admişi la proba II-a, concurenţii vor trebui să obţină cel puţin 14 la prima probă.

Dacă unul din membrii juriului este fostul sau actualul profesor al unuia dintre candidaţi, el nu va participa la discuţiile pentru aprecierea acelui candidat.

Deciziile juriului sînt inatacabile.

13). Toţi candidaţii admişi la etapa a II-a vor primi o diplomă de participare.

14). Juriul va putea decerna următoarele premii:

a) Vioară

Premiul I lei 30.000 şi o medalie de aur
Premiul II lei 25.000 şi o medalie de argint
Două premii III a cîte lei 20.000 şi o medalie de bronz
Două menţiuni a cîte lei 10.000.

b) Pian

Premiul I lei 30.000 şi o medalie de aur
Premiul II lei 25.000 şi o medalie de argint
Două premii III a cîte lei 20.000 şi o medalie de bronz
Două menţiuni a cîte lei 10.000.

Premiile şi menţiunile sînt indivizibile.

c) Pentru cea mai bună interpretare a Sonatei a III-a de George Enescu.

Premiul I	lei 60.000
Premiul II	lei 40.000

Premiul se împarte în mod egal între violonist şi pianist.

15). Juriul nu este obligat să acorde premiile dacă nu crede că este cazul.

16). La dorinţa laureaţilor cetăţeni străini, domiciliaţi în străinătate, 15% din valoarea premiilor va putea fi transferată în străinătate în valuta ţărilor de origine, la cursul oficial din ziua plăţii.

17). După închiderea concursului, laureaţii vor da un concert festiv cu orchestra la Bucureşti.

Ei vor fi invitaţi de asemenea să dea concerte cu orchestrele simfonice din alte oraşe.

COMITETUL DE ORGANIZARE

Preşedinte

— Traian Săvulescu, preşedintele Academiei R.P.R.

Vice-preşedinţi

— Ion Pas, prim locţiitor al ministrului Culturii
— Mihail Jora, academician, compozitor, profesor la Conservatorul din Bucureşti

---

*) Editate de Uniunea Compozitorilor din R.P.R.
**) Ed. Enoch — Paris şi E.S.P.L.A. — Bucureşti.

Secretar

— Constantin Bugeanu, dirijor

Membri

— Alfred Alessandrescu, dirijor la Teatrul de operă şi balet din Bucureşti şi al Orchestrei Radio.
— Mihail Andricu, compozitor, profesor la Conservatorul din Bucureşti
— Garabet Avachian, profesor la Conservatorul din Bucureşti
— George Breazul, muzicolog, profesor la Conservatorul din Bucureşti
— Dagobert Bucholtz, profesor la Conservatorul din Bucureşti
— Paul Constantinescu, compozitor, profesor la Conservatorul din Bucureşti
— Dimitrie Dinicu, rectorul Conservatorului din Bucureşti
— Romeo Drăghici, directorul muzeului „G. Enescu"
— Ion Dumitrescu, compozitor, prim secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.
— George Georgescu, dirijor, directorul Filarmonicii de stat „G. Enescu" din Bucureşti
— Vasile Jianu, profesor la Conservatorul din Bucureşti
— Alfred Mendelsohn, compozitor, secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.
— Florica Musicescu, profesoară la Conservatorul din Bucureşti
— Constantin Silvestri, dirijor, compozitor, profesor la Conservatorul din Bucureşti
— Zeno Vancea, compozitor, profesor la Conservatorul din Bucureşti
— Ovidiu Varga, compozitor, director muzical la Radiodifuziunea romînă.

Secretariatul concursului „George Enescu":

Bucureşti Cal. Victoriei 141 Telefon 6.01.47

NOTE

Consfătuirea cu dirijorii formaţiilor artistice de amatori

In luna august a anului trecut, a avut loc la Bucureşti, Finala celui de-al IV-lea concurs al echipelor artistice de amatori ale Sindicatelor, Căminelor culturale, Caselor raionale de cultură şi Colţurilor roşii din Gospodăriile agricole de stat. Concursul s-a soldat cu un succes categoric, fiind o adevărată surpriză pentru invitaţii străini care au venit să asiste la desfăşurarea acestei grandioase manifestaţii artistice.

Acest concurs fiind numai o etapă a desfăşurării muncii de culturalizare — aşa cum au fost de altfel, şi celelalte concursuri — era normal să urmeze o trecere în revistă a realizărilor şi mai ales a lipsurilor constatate cu acest prilej, pentru ca arta amatoristică să atingă noi trepte la viitoarele concursuri.

In vederea acestui scop, Casa Centrală a Creaţiei Populare a chemat, pentru zilele de 11—13 februarie a acestui an, pe dirijorii formaţiilor artistice corale şi instrumentale la o consfătuire. Pentru ca această întîlnire să aibă rezultatele şi urmările dorite, s-au alcătuit şi prezentat următoarele referate:

1) **Cu privire la cel de-al IV-lea Concurs al formaţiilor artistice de amatori,** referent prof. D. Botez.

2) **Unele probleme ale muzicii instrumentale. Pe marginea celui de-al IV-lea concurs pe ţară al formaţiilor artistice de amatori,** referent Liviu Ionescu.

3) **Cunoaşterea unor probleme de tehnică a scriiturii corale,** referent C. Palade.

Primul referat a avut în vedere corurile privind problema acestor formaţii sub toate aspectele: organizare, pregătire, repertoriu, interpretare etc.

Fiecare dintre punctele prevăzute în planul referatului a fost amplu dezbătut şi susţinut cu referiri bogate la felul cum s-au prezentat în concurs diferitele formaţii corale. Aproape fiecărei formaţii şi fiecărui dirijor li s-au arătat părţile pozitive şi lipsurile cu care s-au prezentat în finală. Inainte de a se trece la această analiză, s-a scos în relief nivelul artistic al corurilor actuale, ca şi locul pe care-l ocupă prelucrarea folclorului regional în raport cu ceea ce se cunoaşte din trecutul nu prea îndepărtat.

In afară de aceasta, s-a atras atenţia asupra faptului că unele formaţii au dovedit că pot da mai mult decît cer dirijorii respectivi, ceea ce impune neapărata şi continua ridicare a nivelului lor profesional.

Al doilea referat are în vedere formaţiile instrumentale. Ca parte pozitivă se subliniază în primul rînd marea varietate a formaţiilor care s-au prezentat în Concurs: orchestre simfonice şi semi-simfonice, fanfare, orchestre populare, tarafuri, formaţii de fluieraşi, formaţii de cimpoieri, orchestre de mandoline, orchestre de balalaici şi orchestre de estradă. S-a subliniat în acelaşi timp însă şi numărul destul de mic al acestor formaţii, în raport cu ceea ce ar putea să fie, ca şi nivelul artistic scăzut al celor mai multe dintre ele. S-a atras atenţia asupra repertoriului fanfarelor şi orchestrelor simfonice şi semi-simfonice, care lasă în afară creaţiile culte romîneşti actuale, asupra lipsei de acordaj a celor mai multe formaţii, asupra valorii îndoielnice a unora dintre piesele prezentate etc

S-a recomandat să se păstreze specificul local nu numai în ceea ce priveşte repertoriul, dar şi structura formaţiilor.

Al treilea referat a fost inspirat de constatarea cum că deşi unele formaţii dispuneau de elemente suficiente, deşi vocile erau calitativ destul de bune, totuşi corurile nu sunau. Referatul vorbeşte pe larg şi cu suficiente exemplificări muzicale despre elementele de bază ale facturii corale, şi anume: melodie, registrele vocale şi expresia lor, armonie. Fiecare dintre aceste elemente este tratat aparte, arătîndu-se ce condiţii trebuie să îndeplinească pentru ca să sune bine.

Intr-un ultim capitol, intitulat „Concluzii practice în interpretarea corală a stilului armonic" se vorbeşte despre rolul şi importanţa diferitelor voci în ansamblul coral, despre funcţia expresivă a modulaţiei şi despre mobilitatea relativ specifică proprie corului.

Se înţelege că aceste probleme privesc în primul rînd pe creator, pe compozitor, dar cunoaşterea lor este absolut necesară şi dirijorului care vrea să-şi dea seama în ce măsură o piesă oarecare este sau nu potrivită pentru formaţia sa.

In afara ordinei de zi prevăzută, s-a mai citit referatul: „Soliştii în cadrul mişcării artistice de amatori", redactat de prof. Tiberiu Alexandru şi semnatarul acestor rînduri. Aici se atrage atenţia asupra numărului cu totul nesatisfăcător al soliştilor care s-au prezentat la concurs, asupra necesităţii alegerii unui repertoriu local pentru a se îndepărta pericolul standardizării acestuia, asupra lipsei din repertoriul soliştilor a cîntecelor în care se oglindeşte lupta poporului pentru un trai mai bun etc.

După cum se vede, referatele prezentate au atins problemele cele mai importante pe care le-a ridicat concursul, şi au indicat căile ce trebuiesc urmate în viitor, ceea ce a făcut să fie ascultate cu mult interes. Aceasta s-a văzut din discuţiile interesante la care au dat naştere. Este adevărat că aceste discuţii s-au purtat mai ales în jurul primului referat — lucru explicabil, de altfel, dacă ne gîndim că cei prezenţi la consfătuire erau în primul rînd dirijori de cor — dar din tot ce s-a spus s-a putut vedea grija şi sufletul pe care-l pun aceşti îndrăgostiţi ai muzicii pentru dezvoltarea continuă a mişcării artistice de amatori.

Desigur că aşa cum n-am putut decît enunţa cuprinsul referatelor, nu vom putea prezenta mai pe larg nici problemele ce s-au discutat. Ne vom limita deci la cîteva, pe care le considerăm mai importante.

Atît în primul referat cît şi în al doilea s-a lansat ideea trecerii la alfabetizarea muzicală a artiştilor amatori. Această idee a fost îmbrăţişată cu căldură de majoritatea vorbitorilor. Toţi cei care s-au referit la această problemă au cerut tipărirea urgentă a unui manual general care să conţină într-o expunere simplă şi pe înţelesul tuturora, suficiente noţiuni de teorie şi armonie.

In legătură cu această alfabetizare, s-a atras atenţia asupra faptului că în unele provincii — cum ar fi Moldova — se simte lipsa profesorilor de muzică calificaţi şi s-a accentuat asupra pregătirii cu totul insuficientă a actualilor absolvenţi ai şcolilor pedagogice. S-a cerut să se acorde o mai mare atenţie predării acestei discipline, nu numai în şcolile pedagogice şi şcolile populare de muzică, ci şi în celelalte şcoli.

Unul dintre vorbitori a lansat ideea să se pună în mîna elevului de la şcolile elementare instrumente populare uşor de procurat, cum ar fi fluierul. Aceasta ar ajunge la dezvoltarea muzicalităţii viitorilor artişti amatori şi ar face posibilă, în viitor, alcătuirea a numeroase formaţii instrumentale populare.

O altă problemă, care s-a ridicat atît de primul referat cît şi de o serie de vorbitori, a fost aceea a cîntării autentic populară. Unii vorbitori s-au îndoit de posibilitatea utilizării acestui fel de cîntare, cu toate că Leşul-Ilvei a demonstrat din plin acest lucru, alţii n-au fost de acord cu ea sub motiv că mai curînd sau mai tîrziu se va ajunge la o unificare a felului de a cînta pe întreaga ţară, aşa încît este bine să ne fixăm de acum la „cîntarea academică". Concursul a demonstrat însă că acest fel de cîntare nu se întîlneşte numai la Leşu, ci şi în alte părţi, pînă chiar şi în Bucureşti, aşa cum a dovedit Corul Intreprinderii Flamura Roşie. Este, desigur, o problemă ce va trebui dezbătută pe larg. Studiul „Despre emisiunea vocală a cîntăreţilor ardeleni" al lui Ilarion Cocişiu — unul dintre cei mai harnici şi pricepuţi folclorişti pe care i-am avut — care a apărut de curînd în **Studii muzicologice** nr. 2 din 1956, va fi multora de un real folos pentru înţelegerea problemei.

S-a mai ridicat, de numeroşi vorbitori, problema timpului celui mai potrivit pentru ţinerea concursurilor, ca şi aceea a împărţirii formaţiilor după posibilităţile lor reale şi după nivelul artistic la care au ajuns. S-a spus — cu bună dreptate, după părerea noastră — că nu este recomandabil să se înfrunte la acelaşi concurs formaţii despre care se poate spune că au o tradiţie, cu acelea care de-abia s-au înfiripat. Cunoscînd în mod sigur care va fi rezultatul concursurilor, membrii celor din urmă nu vor munci cu aceeaşi tragere de inimă ca atunci cînd ar şti că vor concura cu formaţii egale lor. S-a cerut cît mai multe coruri pe 2 şi 3 voci.

O altă idee exprimată a fost aceea ca organizarea concursurilor să ţină seama şi de ramurile de producţie, ceea ce ar putea duce la o stimulare a întrecerii.

In ceea ce priveşte timpul cel mai potrivit pentru organizarea concursurilor, mai toţi vorbitorii care s-au referit la problemă au indicat iarna, cînd masa ţărănească nu este prinsă cu muncile agricole.

Congresiştii au fost salutaţi în numele Uniunii Compozitorilor de către Ion Dumitrescu, prim secretar, iar în numele Direcţiunii Muzicii din Ministerul Culturii de către tov. Costel Rădulescu, şeful acestei direcţii.

După cuvîntarea tovarăşului Prisnea, prim locţiitor al Ministrului Culturii, care a atras atenţia asupra numărului foarte mic de cîntece de masă care plac şi sînt cîntate, consfătuirea a fost încheiată de tovarăşul G. Boghiu, Directorul Casei Centrale a Creaţiei Populare.

Seara a urmat o consfătuire cu compozitorii, cu care ocazie aceştia au aflat care sînt doleanţele dirijorilor. S-au luat angajamente de o parte şi de alta şi s-au despărţit hotărîţi ca toţi să lucreze din răsputeri pentru înflorirea artei amatoristice în patria noastră.

GH. CIOBANU

Conferinţa muzicologilor O. I. R.

In cursul lunii februarie s-a ţinut la Radiodifuziunea romînă, cea de-a treia conferinţă internaţională a muzicologilor Organizaţiei Internaţionale de Radio (O.I.R.), la care au participat următorii reprezentanţi: Dimitrie Traikov (R. P. Bulgaria), Sziann Yu-I (R. P. Chineză), Vlastimil Musil şi Irji Spiletz (R. Cehoslovacă), Franz Spielhagen şi Gerhard Schwalbe (R. D. Germană), Elisabeta Bekierova şi Henryk Swolkjen (R. P. Polonă), Ovidiu Varga, Ada Brumaru şi Emilian Oane (R. P. Romînă), Nikolai Petrovici Ceaplighin şi A. L. Dovjenko (U.R.S.S.) şi Vera Rev (R. P. Ungară).

Au mai participat, ca invitaţi, Joseph Kalcic (R. D. Iugoslavă), iar din partea O.I.R., J. Weiser secretarul general al Institutiei.

Conferinţa a urmărit realizarea unui cît mai rodnic schimb de experienţă în direcţia emisiunilor radiofonice cu caracter educativ, o lărgire a schimburilor de materiale muzicale precum şi a schimbului de ansambluri, dirijori şi solişti ai radiodifuziunilor.

In cadrul conferinţei au fost audiate emisiuni model, însoţite de explicaţii şi care au fost urmate de discuţii ample.

La sfîrşitul dezbaterilor, care au durat patru zile, conferinţa a adoptat în unanimitate o serie de recomandări tinzînd la îmbunătăţirea emisiunilor cu caracter educativ. S-a recomandat publicarea lunară, a unui buletin informativ care să cuprindă, între altele, enumerarea celor mai bune emisiuni muzicale educative, însoţite de scurte adnotări asupra conţinutului şi formei acestora. Nivelul emisiunilor muzicale educative trebuie ameliorat printr-o constantă colaborare creatoare cu reprezentanţii organizaţiilor de tineret — din şcoli, universităţi, întreprinderi etc. Un schimb cu cele mai bune emisiuni muzicale educative, traduse în limba rusă şi franceză, precum şi organizarea unor vizite reciproce ale redactorilor emisiunilor muzicale în vederea aprofundării schimburilor de experienţă între diversele radiodifuziuni.

S-a recomandat Comisiei programelor O.I.R. de a examina problema organizării unui concurs O.I.R. pentru o emisiune muzicală educativă pe o temă fixată în Comisia Programelor. Cea mai bună emisiune din acest concurs va primi un premiu şi va fi difuzată de către toate Radiodifuziunile membre ale O.I.R.

S-a recomandat, de asemenea, direcţiilor emisiunilor muzicale, de a prepara, din trei în trei luni, o emisiune consacrată noutăţilor din viaţa muzicală a ţărilor respective. Această emisiune va fi remisă tuturor celorlalte radiodifuziuni.

S-a mai recomandat convocarea unei conferinţe a colaboratorilor redacţiilor de muzică populară care să discute muzica populară la radio, formele emisiunilor de muzică populară şi chestiunile legate de studiul culegerilor şi aranjamentelor de folclor.

Se vor face în acest sens propuneri conducătorilor radiodifuziunii sovietice pentru ca această reuniune să aibă loc, către sfîrşitul anului 1957, la Kiev.

Tot în legătură cu muzica populară, Conferinţa a recomandat comisiei programelor O.I.R. şi organelor *administrative ale O.I.R. de a examina convocarea* unei conferinţe internaţionale de muzică populară la Radio, către sfîrşitul anului 1958 ori începutul anului 1959, la care să participe atît specialiştii în materie de muzică radio-difuzată, membri ai O.I.R. cît şi specialişti cunoscuţi, de reputaţie mondială care se ocupă cu problemele de muzică folclorică.

J. V. P.

Cu ansamblul C. F. R. - Giuleşti în Iran

După frumoasele succese obţinute în Cehoslovacia, Ungaria, Finlanda, Germania, Franţa şi Olanda, ansamblul de „Cîntece şi Jocuri C.F.R. Giuleşti" a fost invitat să dea cîteva spectacole în Iran.

Plecînd la 22 decembrie anul trecut spre Teheran, am întîrziat mai multe zile în Belgrad, din cauza timpului nefavorabil zborului avioanelor, astfel încît am ajuns în Iran în ziua de 29 decembrie.

Primirea deosebit de atentă şi călduroasă cu care am fost întîmpinaţi la sosire ne-a făcut să uităm de oboseală şi greutăţile drumului şi să ne pregătim imediat pentru primul concert pe care-l aveam în aceeaşi zi.

Seara, cu toţii eram nerăbdători şi plini de emoţie la gîndul care va fi reacţia publicului iranian faţă de arta noastră populară. Fuseserăm informaţi că biletele pentru spectacolele noastre erau vîndute şi că spectatorii ne aşteaptă cu mare nerăbdare. În sfîrşit, cortina s-a ridicat şi concertul a început. O dată cu apariţia pe scenă a dansatorilor noştri în minunatele costume naţionale, au început şi ropotele de aplauze care n-au mai încetat de loc pînă la sfîrşitul spectacolului. A fost un adevărat triumf al artei noastre populare. Dansatorii, încurajaţi de primele succese, au desfăşurat întreaga lor măiestrie, astfel încît numerele din program au fost în mare parte bisate.

Entuziasmul în sală creştea. Veni şi rîndul formaţiei orchestrale în frunte cu maestrul Nicu Stănescu, care prin interpretarea sa minunată dată romanţelor, horelor şi jocurilor noastre a cucerit inimile auditorilor.

Interpretarea Ciocîrliei a stîrnit ropote de aplauze şi ovaţii care ne-au arătat clar că primul nostru spectacol plăcuse.

La cererea insistentă a publicului, orchestra a mai cîntat două cîntece iraniene foarte frumoase, după care cu adevărat, aplauzele n-au mai contenit.

După terminarea spectacolului, pe scena plină de flori, soseau mereu spectatori entuziaşti care felicitau pe artiştii noştri pentru arta lor înaltă şi îşi manifestau dorinţa de a-i revedea în toate spectacolele, şi în acelaşi timp ţineau să aibă o amintire în urma vizitei noastre, fotografiindu-se în grupul artiştilor noştri şi cerîndu-le autografe. Astfel s-au legat prietenii şi am primit invitaţii nenumărate, dovadă clară a succesului obţinut de ansamblul nostru. Eram cu toţii bucuroşi, căci trecusem un examen greu şi totodată fericiţi, căci eram prima formaţie artistică din ţările de democraţie populară care vizitam Iranul. Am susţinut în total cinci concerte la Teheran: trei organizate de asociaţia Filarmonica, unul de asociaţia pentru strîngerea legăturilor de prietenie între Iran şi U.R.S.S. şi unul organizat de legaţia noastră şi la care au participat membri ai guvernului, senatori, deputaţi, membri ai corpului diplomatic şi alţii.

Spectacolele noastre s-au bucurat mereu de aceleaşi succese şi putem spune că evenimentul la ordinea zilei a fost vizita ansamblului la Teheran. Presa de toate nuanţele era plină de elogii la adresa ansamblului nostru. În toate ziarele au apărut fotografii şi articole la adresa artiştilor noştri. În mod special, unele ziare au scos în evidenţă arta violonistică neîntrecută a maestrului Nicu Stănescu, care i-a cucerit pe toţi. Nu exista concert la care după spectacol să nu vină admiratorii pe scenă, să-l roage să se fotografieze cu ei şi să le dea autografe. De asemenea, s-a subliniat măiestria şi arta coregrafică a dansatorilor îndrumaţi de maestrul Petre Bodeuţ.

Dintre vizitele făcute la Teheran, aş vrea să amintesc de aceea de la ziarul „Etelaat" (Informaţia), cel mai mare ziar din Teheran unde fuseserăm invitaţi şi unde ni s-a făcut o primire foarte călduroasă şi prietenească.

Am fost solicitaţi să vizităm redacţia şi tipografia ziarului, iar la urmă ni s-a oferit fiecăruia cîte o colecţie *a ziarului precum şi unele reviste editate aici.*

A doua vizită care ne-a impresionat foarte mult este aceea de la Şcoala populară de artă, unde studenţii şi profesorii au primit cu ovaţii şi aplauze pe artiştii noştri, manifestîndu-şi astfel entuziasmul lor faţă de arta noastră. În cinstea noastră, orchestra şcolii a prezentat un concert de muzică populară, solişti fiind profesorii acestei şcoli, dîndu-ne astfel prilejul să admirăm la rîndul nostru frumuseţile artei iraniene. La sfîrşitul acestei vizite am primit în dar din partea şcolii nenumărate cărţi şi tipărituri muzicale, amintire preţioasă a valorilor artistice ale poporului iranian.

Ne pare foarte rău că n-am putut răspunde la nenumăratele invitaţii în mod special la Conservator şi la Şcoala de coregrafie, dar timpul şederii noastre la Teheran a fost scurt, în total 8 zile. În această perioadă unii dintre noi au vizitat muzeul de arhitectură veche, Hotelul şahului, şi bineînţeles am căutat să cunoaştem oraşul cu tot ce are el mai interesant.

Am putea spune multe despre momentele emoţionante ale despărţirii în care regretele se îmbinau cu mîndria şi bucuria de a fi dus cu cinste solia artei noastre populare la mii de kilometri de scumpa noastră patrie.

DUMITRU BUGHICI

◆

Răsfoind PRESA MUZICALĂ de peste hotare

SOVETSKAIA MUZICA. Organul Uniunii Compozitorilor Sovietici și Ministerului Culturii din U.R.S.S., publică în primul său număr pe acest an, articolul lui D. Kabalevski despre „Creația tinerilor compozitori din Moscova". Sînt apreciate lucrări de G.Galînin, R. Scedrin, A. Eşpai, B. Ceaicovski, M. Marutaev, A. Ciugaev, A. Holminov, N. Karetnicov, E. Svetlanov, ş.a.

La rubrica „Tribuna" apar: scurtul articol „Să educăm cu grijă şi atenție tineretul" (V. Şebalin), studiul „Cu privire la discuția despre moştenire" (D. Jitomirski) şi „Insemnări din odihnă" (note de M. Şaghinian cu privire la muzica auzită la Karlovi-Vary).

De un mare interes sînt răspunsurile la ancheta revistei cu privire la „Căile şi perspectivele muzicii contemporane". Iscălesc scurte articole Pablo Casals, Kurt Atterberg, Ottmar Gerster, Zygmunt Mycelski, Mihail Andricu, Hejtor Villalobos, Tadeusz Szeligowsky, Adrian Boult, Marcel Rubin, Manolis Kalomiris, Hans Eisler, Evan Senior, Veselin Stoianov, Ernst Meyer, Georges Bernand, Josef Stanislas, Günther Kochan, Paul Constantinescu.

Articole despre Teatrul muzical publică Ciorlonite, Mihailov, Şitova şi Sappak. Despre viața muzicală de peste hotare apar articole ca „Problema formei naționale în muzica chineză" (Ho Lu Tin), Festivalul de la Varşovia (Martînov), Concursul de cvartete din Liège (Liatoşinski) ş.a.

Numărul doi este consacrat centenarului morții lui Glinka. Alături de saluturi ca cele ale lui G. Sviridov („Glinka al nostru"), S. Konenkov, K. Paustovski, B. Smirnov, I. Petrov, ş.a., apar studii ample consacrate problematicii glinkiene. Astfel sînt cele despre „Rădăcinile populare ale tematismului rus din „Ivan Susanin" (V. Protopopov), despre caracterul popular al creației lui Glinka (A. Sohor), Glinka și interpretarea (I. Kremlev), Cîntecul, romanța, opera la Glinka (A. Vihanskaia), Impresiile din Italia ale lui Glinka (B. Bogdanov-Berezovski), Glinka şi Kukolnik (P. Rîbakova) ş.a.

Se mai publică și documente glinkiene, bibliografii etc. Alături de „Glinkiana" apar studii despre „Simfonia lui B. Liatoşinski" (M. Bialik) o operă comică de V. Rubin (N. Şumskaia), cvartetul lituanian de S Vainiunas (Z. Kumpene), mijloacele muzicologiei teoretice (N. Trambițki), despre lărgirea noțiunii de tonalitate (L. Mazel) etc. „De peste hotare" se publică materiale din R. D. Vietnam (K. Haciaturian), S.U.A. (Sydney Finkelstein: Compozitorii americani), Londra (E. Senior); R. P. Chineză (H. Goldschmidt) şi revista presei muzicale străine.

Documentarea, informația, bibliografia sînt deosebit de bogate.

„MUSICA" (Franța). Din sumarele primelor două numere ale revistei de largă popularizare și informare „Musica" din Paris, desprindem un articol despre familia Strauss (Paul le Flem — nr. 1), altul despre faimoasa premieră a operii „Tannhäuser" de Wagner la Paris în 1861 (Henri Gaubert nr. 1 şi 2), o scurtă istorie „în foileton" a instrumentelor aflate la muzeul instrumental de pe lîngă Conservatorul din Paris (Georges Migot — primele articole în nr. 1 şi 2), un dialog despre muzică între compozitorul Daniel Lesur — director la Schola Cantorum și criticul José Bruyr (nr. 1), un material despre primele înjghebări instrumentale din Franța (Jean Douël — nr. 1), un scurt articol despre „misterul" lui Debussy și d'Annunzio: „Martiriul Sfîntului Sebastian" (George Hirsch — nr. 2), o anchetă despre felul cum lucrează compozitorii, la care răspunde André Jolivet (nr. 2), un scurt material despre muzica în spectacole (Jérome Peignet — nr. 2). Apare o bogată bibliografie şi discografie (sfaturi pentru cei ce-şi „montează" o discotecă), cronica clubului „Musica", cîteva „litere" dintr-un lexic muzical, anecdote pe teme muzicale etc.

„MELOS" (R. F. Germană). Numărul 1—1957 al revistei „Melos" publică în primele pagini, un fragment din piesa într-un act „Impromptu" de Jean Giraudoux, în care se poartă o discuție interesantă în legătură cu problema criticii teatrale. Un spațiu considerabil este consacrat articolului intitulat „Opera între montaj radiofonic şi ecran lat" de Walther Harth, care conține o serie de păreri ale unor specialişti, exprimate cu prilejul conferinței organizată la Salzburg de către comisia muzicală internațională şi Radiodifuziunea austriacă. Interesant prin felul expunerii este articolul „Emanciparea zgomotului" de Fred K. Prieberg. Revista conține de asemenea un bogat material informativ. Astfel au apărut cronici despre concertul orchestrei „Südwestfunk" dirijat de Benjamin Britten, despre premiera „Wozzeck" de Alban Berg la Stuttgart, un comentariu în legătură cu înscenarea operei „Contrabasul" de Valentin Bucchi pe un libret inspirat după o nuvelă de Anton Cehov, un material amplu consacrat audițiilor de muzică modernă din Saarbrücken și note referitoare la prezentarea oratoriului „Focul lui Prometeu" de Alfred Koerppen și operei „Jucătorul" de Serghei Prokofiev, montată de curînd la Wiesbaden, şi „Pallas Athena plînge" de E. Krenek, a cărei premieră a avut loc la Manheim. La rubrica „Comunicări din străinătate" este publicată o cuprinzătoare dare de seamă asupra concertelor simfonice și de cameră din Viena şi asupra emisiunilor B.B.C. — programul III — consacrate promovării muzicii moderne. Ca supliment muzical au fost anexate la numărul 1, două fragmente din opera „Regele cerb" de Hans Werner Henze (reducția de pian).

„HUDEBNY ROZHLEDY (R. Cehoslovacă) Organul Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci apare în acest an în acelaşi format dar cu o copertă schimbată. Articolul de fond al numărului 1 — „Cultura şi politica" — adînceşte teza legăturii între o mare creație artistică şi viața și aspirațiile poporului. Pe o temă asemănătoare este axat articolul „Despre funcțiile sociale ale artei" de Ivan Jirko. Despre muzica programatică apare articolul lui Otokar Hostinski (1847—1910), întemeietorul muzicologiei cehe (nr. 1 şi 2). Se publică traducerea unui capitol din cartea „Grösse in der Musik" de A. Einstein. „Impotriva recidivei vechilor greşeli" se intitulează un articol de J. Jiranek din nr. 2 în același număr, Antonin Horeja semnează un articol de orientare a științei muzicale. In revistă se mai publică material în legătură cu „Trecerea în revistă" a muzicii cehe noi și de peste hotare, care a avut loc la Uniunea Compozitorilor în februarie; despre a 60-a aniversare a compozitorului Josef Stanislas (nr. 2), noi evenimente muzicale din Praga, Brno, Bratislava și alte centre ale țării, calendarul muzical etc.

JOURNAL MUSICAL FRANCAIS (Franța) Organizația de popularizare a muzicii din Franța „Jeunesse musicale de France" („Tineret muzical din Franța") publică lunar o revistă intitulată „Journal musical français“ la care colaborează critici de prestigiu ca E. Vuillermoz, Marc Pincherle, M. Jourdan-Morhange, B. Gavoty ş.a. Intr-un stil de foarte largă accesibilitate sînt prezentate date istorice, consideraţii estetice despre diferite lucrări, informaţii etc.

In numărul 1 au apărut articolele ,,Honegger şi cinematograful“ (A. Hoeree); „Patru muzicieni din vremea noastră: Schönberg, Hindemith, Iolivet, Nigg“ (comentarii pe marginea unor discuri), ,,Gabriel Fauré — geniu al atmosferei intime“ (J. Roy) ş.a.

Numărul 2/1957 se deschide cu un necrolog al lui A. Toscanini (E. Vuillermoz) şi altul al compozitorului François Berthet (J. Lonchampt).

G. Hirsch, directorul Operei din Paris semnează articolul ,,O artă nu poate trăi dacă nu e apreciată de tineri“.

D. Handman scrie despre opera ,,Dialogul carmelitelor“ de Poulenc. Prezentări ale concertelor J.M.F. şi discurilor sînt iscălite de H. Jourdan-Morhange, O. Alain, Jean Roy, etc.

„MUSICA“ (R. F. Germană). Cititorii noştri au luat cunoştinţă de cuprinsul revistei „Musica“ în anul trecut. In continuarea discuţiei cu privire la legătura publicului cu muzica contemporană apare articolul ,,Oare publicul într-adevăr a abdicat?“ Al. A. Knorre. Fritz Oeser face însemnări despre noua montare a operei ,,Cavalerul rozelor“ de Richard Strauss la Wiesbaden. Problemele învăţămîntului îşi găsesc loc în articolul ,,Forme de educaţie muzicală care şi-au trăit traiul“ (H. Grössel). In numărul doi îşi găsesc loc articole despre legăturile dintre Strauss şi Rolland (H. Fähnrich) despre unele probleme instrumentale (,,O nouă claviatură“ de K. Johnen ş.a.), despre Paganini (de Frantisek Ondricek). Bineînţeles, în revistă apar informaţii, note critice, cronici de manifestări muzicale etc.

THE MUSICAL TIMES (Anglia) Intrînd în al 113-lea an de apariţie ,,The musical Times“ şi-a schimbat şi aspectul. În sumarele primelor două numere ale revistei întîlnim articole despre muzica în televiziune (Lionel Salter), Skriabin (R.M. Myers), Guido Cantelli (W. Legge), scrisori ale lui Edward Elgar (H. Harrison) concertul de violoncel de William Walton (H. Rutland), Myra Hess (Joan Chissel), turneul Filarmonicii din Londra în Rusia (M. Pepper) ş.a.

O interesantă cronică este cea despre opera ,,Cei din Blackmoor“ în care Ernest Chapman face aprecieri foarte favorabile cu privire la opera aeasta realizată, într-un autentic stil naţional.

BREVIAR

● Anul trecut în decembrie, orchestra de cameră din Neuchâtel (Elveția) a cîntat — alături de lucrări de J. S. Bach, Vivaldi și Germiniani — ,,Concertino în stil clasic op. 3 pentru *pian și orchestră*“ de Dinu Lipatti, partea solistică fiind susținută de Madeleine Lipatti.

● Editura ,,Universal“, a tipărit partitura de orchestră la opera ,,Wozzek“ de Alban Berg.

● De curînd în Franța au fost înregistrate pe disc lucrări de muzică franceză din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, aparținînd lui Louis Couperin, Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard de Lalande, François Couperin etc.

● În octombrie 1957, va avea loc la Dresda un concurs ,,Carl Maria von Weber“ pentru compoziție, canto și dans. În domeniul compoziției se cere o lucrare de muzică populară (orchestră populară, concert pentru orchestră populară, dansuri populare, cantată, cîntec de masă), inedită și necîntată.

Pentru cîntăreți, regulamentul prevede interpretarea unei arii de operă sau dintr-un oratoriu precum și un număr de trei lieduri, aparținînd unor epoci diferite.

● Medalia Mozart pe 1956, a fost decernată Societății franceze „Amicii lui Mozart“, orchestrei simfonice din Boston și societății de discuri din R. F. Germană „Grammophon“.

● În iunie va avea loc pentru prima oară la Paris un concurs internațional „Pablo Casals“ la care pot participa tineri violoncelişti.

● La universitatea din Erlangen se lucrează la întocmirea unei arhive pentru muzică medievală, care va cuprinde — între altele — peste un milion de microfilme după manuscrise *începînd din secolul* IX pînă în secolul XVI, precum și o colecție de peste 30 de instrumente vechi.

● În cadrul festivalului internațional de la Wiesbaden, care se va desfășura între 5 și 31 mai crt., Opera comică din Berlin va prezenta ,,Vulpea șireată“ de L. Janacek. La manifestările muzicale din cadrul festivalului va participa și Opera de Stat din Belgrad.

● Literatura consacrată muzicii de jaz se îmbogățește continuu. Alături de lucrări cunoscute de Hugnes Panassie ca ,,Jazz-ul *Hot*“ (1934) *sau „Louis* Armstrong“ (1947) au apărut de Lucien Malson ,,Maeștrii jazz-ului“ (1952) de André Hodeir, „Oameni și probleme din jazz“ (1954), ,,Ascultă ce-ți spun“ (serie de interviuri) de Nat Shapiro și Nat Hentoff (1955) și de Barry Ulanov ,,Istoria jazz-ului“ (1949).

● Marile premii ale discului pe anul 1956 la Academia discului francez: ,,Premiul Mozart“ lui Bruno Walther (simf. 35 și 40 cu orchestra filarmonică din New York), ,,Premiul Universității din Paris“ lui André Popp (muzica la „Piccolo, sexo & Co.“), ,,Premiul artelor și literelor“ lui Bronislaw Horowicz (pentru realizarea ,,Poveștii soldatului“ de Strawinski), ,,Premiul muzicii vocale“ — operă, cîntăreței Bertha Montmart (,,Louise“ de Charpentier), ,,Premiul muzicii vocale“ — operetă, lui Marcel Cariven (dirijează ,,Viața pariziană“ de Offenbach), ,,Premiul muzicii de gen“ lui Michel Legrand (pentru muzica la ,,Bonjour Paris“).

● La Comisia simfonică și de cameră a Uniunii Compozitorilor sovietici s-au discutat noi lucrări de tineri compozitori: M. Cinikov (Moscova) — Concert de pian; B. Gienko (Uzbekistan) — piese de pian; G. Kadirov și I. Hamraev (Uzbekistan) — piese simfonice; S. Samollian (Armenia) — suită de copii; V. Paltanavicius (Lituania).

● ,,Cei din Blackmoore“ este titlul operei compozitorului englez Alan Bush, montată pentru prima oară la Teatrul Național din Weimar. Libretul evocă o grevă a minerilor din Nordul Angliei, în prima jumătate a veacului trecut.

● Opera lui Serghei Prokofiev „Jucătorul“, după nuvela cu același nume de Dostoievski, a fost montată la Darmstadt.

● În anul acesta se împlinesc 20 de ani de la moartea cunoscutului compozitor american George Gerschwin.

● În luna februarie a avut loc deschiderea primei „Opere de cameră“ din Berlin. În sala Apollo a fost prezentată opera ,,Încoronarea Popeei“ de Claudio Monteverdi.

● Premiera mondială a operei lui Wolfgang Fortner ,,Nunta sîngeroasă“ după tragedia lui Federico Garcia Lorca, are loc în primăvara aceasta cu prilejul inaugurării operei din Köln.

● La 26 februarie a avut loc la Bruxelles premiera operei „Atlantida“ de Henri Tomasi (după cunoscutul roman al lui Pierre Benoit).

● În luna ianuarie a avut loc la Teatrul de Operă și Balet ,,S. M. Kirov“ din Leningrad premiera baletului ,,Spartacus“ de Aram Haciaturian.

● La Paris a apărut traducerea cărții ,,Schönberg“ de M. M. Stuckenschmidt.

I. P. 2, c. 570

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

3

IACOB MUREŞIANU

(1857—1916)

LUCRĂRI VOCALE
ŞI
INSTRUMENTALE

Supliment la revista

MUZICA

CUPRINS

FLORI DE NUFAR
Versuri: *V. Alecsandri*
(pag. 5)

CE A FOST A FOST
Versuri: *Nenițescu*
(pag. 8)

NU PLINGE
Versuri: *Nenițescu*
(pag. 10)

UVERTURA LA „ERCULEAN“
(pag. 14)

CIMPOIUL
(pag. 23)

ARDELEANA
(pag. 30)

DIN ȚARA OLTULUI
(pag. 30)

SIRBA
(pag. 31)

BISTRIȚEANA
(pag. 32)

ELEGIE
(pag. 33)

Coperta: I. Crivan

IACOB MUREȘIANU

(1857—1916)

Încă de la începutul carierei sale de compozitor, Iacob Mureşianu a urmărit crearea unei arte muzicale pe baze largi populare, care să constituie un factor puternic de culturalizare a maselor, un mijloc de îmbărbătare a lor în lupta dusă împotriva împilării naţionale dezlănţuită de monarhia austroungară. În revista muzicală „Musa Romînă" din anul 1888, spune între altele: *„Muzica a devenit unul dintre cei mai puternici factori de civilizaţie. Noi romînii, n-am putut încă trece măcar pragul muzicii populare şi aşa n-am putut face nici progresul ce se cere pentru adevărata artă. Cauză au fost negreşit împrejurările vitrege în care am trăit şi încă trăim"*. Iar într-o „Preacuvîntare" la aceeaşi revistă, Iacob Mureşianu continuă: *„Încă în anul 1888 a fost întreprinsă editarea foaiei muzicale „Musa Romînă", cu scopul de a răspîndi cîntecele noastre populare care au fost adunate într-un şir de ani ca astfel nepreţuitul tezaur al muzicii noastre naţionale să se poată consacra întru totdeauna ca un factor principal de civilizaţie, ca a doua limbă prin care ne mai putem manifesta ca romîni în aceste grele timpuri de persecuţii"*.

Prin adunarea, prelucrarea şi publicarea melodiilor populare, Iacob Mureşianu a urmărit un scop bine definit, şi anume, de a face cît mai cunoscut păturii burgheze şi în general romînilor orăşeni „tezaurul muzicii populare", mai ales al celei ţărăneşti. Din această concepţie a sa asupra rolului muzicii „ca factor de civilizaţie" izvorăşte şi tendinţa sa de a fi accesibil unui public cît mai larg, tendinţa sa de a acorda melodiei rolul principal în exprimarea conţinutului operei muzicale. Marea melodicitate a muzicii sale — asemănătoare cu aceea a lui Ciprian Porumbescu — nu este însă la fel de substanţială, plastică şi expresivă în toate lucrările. Aceasta se datoreşte faptului că Iacob Mureşianu a fost nevoit — datorită împrejurărilor în care a trăit — de a scrie mult şi repede (avea între altele obligaţia de a umple paginile revistei „Musa Romînă" aproape numai din compoziţii proprii, de toate genurile) precum şi deosebitei sale facilităţi de a compune. Observaţia făcută se referă în primul rînd la marele număr de lucrări de ocazie (marşuri, valsuri, potpuriuri şi acele dansuri de salon cu caracter popular romînesc ca Romana, Cadril, etc.), destinate petrecerilor „inteligenţei", (cum se numea atunci pătura intelectuală) organizate la anumite date festive, sau la operetele sale, de asemenea scrise ocazional. Înzestrat cu un mare talent improvizatoric, Iacob Mureşianu avea obiceiul — spre deosebire de George Dima, care cizela cu multă migală cele mai mărunte detalii ale lucrărilor sale — de a lăsa compoziţiile sale în prima lor redactare. Din această cauză găsim în creaţia sa, alături de pagini într-adevăr de o aleasă factură şi o nobilă inspiraţie şi pagini întregi compuse în grabă. Acest caracter împrovizatoric îl au în general compoziţiile sale de pian, cu caracter salonard, mai mult de virtuozitate tehnică decît de conţinut expresiv. Este vorba de fanteziile, capriciile, împrovizaţiile, scherzourile pe care le-a scris *„pentru a umple o mare lacună ce atît de dureros se simte mai ales în mijlocul societăţii romîneşti inteligente"*.

Domeniul însă în care Iacob Mureşianu

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

s-a dovedit a fi maestru neîntrecut este cel al muzicii corale, în care predomină o scriitură de factură net polifonică. Talentul său viguros, bogata sa fantezie creatoare au dat roadele cele mai bune în lucrările sale mari vocal-simfonice, ca de pildă „Erculeanul", „Brîncoveanul" și „Meșterul Manole" și în lucrarea sa simfonică „Uvertura Ștefan cel Mare". Valoarea acestor lucrări rezidă în marea lor melodicitate, în forța lor expresivă și în înaltul lor nivel de meșteșug tehnic, compozitorul folosind din plin toate posibilitățile vocale și instrumentale.

In aprecierea operei muzicale a lui Iacob Mureșianu, trebuie ținut seama neapărat de condițiile în care s-a desfășurat viața și activitatea sa componistică. În timp ce Dima și-a limitat oarecum cîmpul său de activitate, vizînd în primul rînd publicul romînesc cult din Sibiu și Brașov, orașe cu o veche tradiție artistică, Iacob Mureșianu urmărea o mult mai vastă operă de culturalizare; el vroia să se adreseze întregii „inteligențe" romînești din întregul cuprins al Transilvaniei. De aici provine, probabil, și tendința unei excesive accesibilități, caracterul uneori facil al muzicii sale. În acest sens sînt grăitoare rîndurile scrise de Iacob Mureșianu în nr. 1 al revistei „Musa Romînă" din anul 1894 : *Experiența făcută... ne-a adus la convingerea, că atît partea artistică cît și cea materială a foaiei în parte nu corespunde puterilor și cunoștințelor muzicale ale publicului nostru romînesc, de aceea ne-am hotărît ca toate piesele ce le vom publica în foaia „Musa Romînă" să fie scrise într-un stil ușor, oferind astfel atît începătorului cît și celui mai înaintat în muzică, studiu și distracție*". În „*Programa foaiei*" precizează care va fi în viitor cuprinsul revistei: a) „*cîntece și hore poporale, aranjate pe pian într-un stil ușor*", b) „*cîntece poporale aranjate în formă de piese de salon, potpuriuri etc.*", c) „*cîntece poporale și originale pentru voce cu acompaniament de pian*", d) „*Piese de dans pentru pian, eventual pentru violină și flaut*".

O însemnată parte a operei sale muzicale trebuie deci văzută și judecată în lumina acestui scop educativ, compozitorul adresîndu-se nu unui număr mic de cunoscători, ci unui număr cît mai mare de oameni dornici de a se iniția în domeniul muzicii.

Iacob Mureșianu ne oferă un minunat exemplu de abnegație artistică, exemplul unui creator care pune arta sa în serviciul educației maselor, a progresului social. Cu tot caracterul, uneori limitat, al realismului operei sale muzicale, Iacob Mureșianu ocupă — împreună cu ceilalți compozitori ai timpului său — un loc de cinste în istoria muzicii romînești, iar lucrările sale cele mai importante constituie o valoroasă contribuție la îmbogățirea patrimoniului nostru muzical.

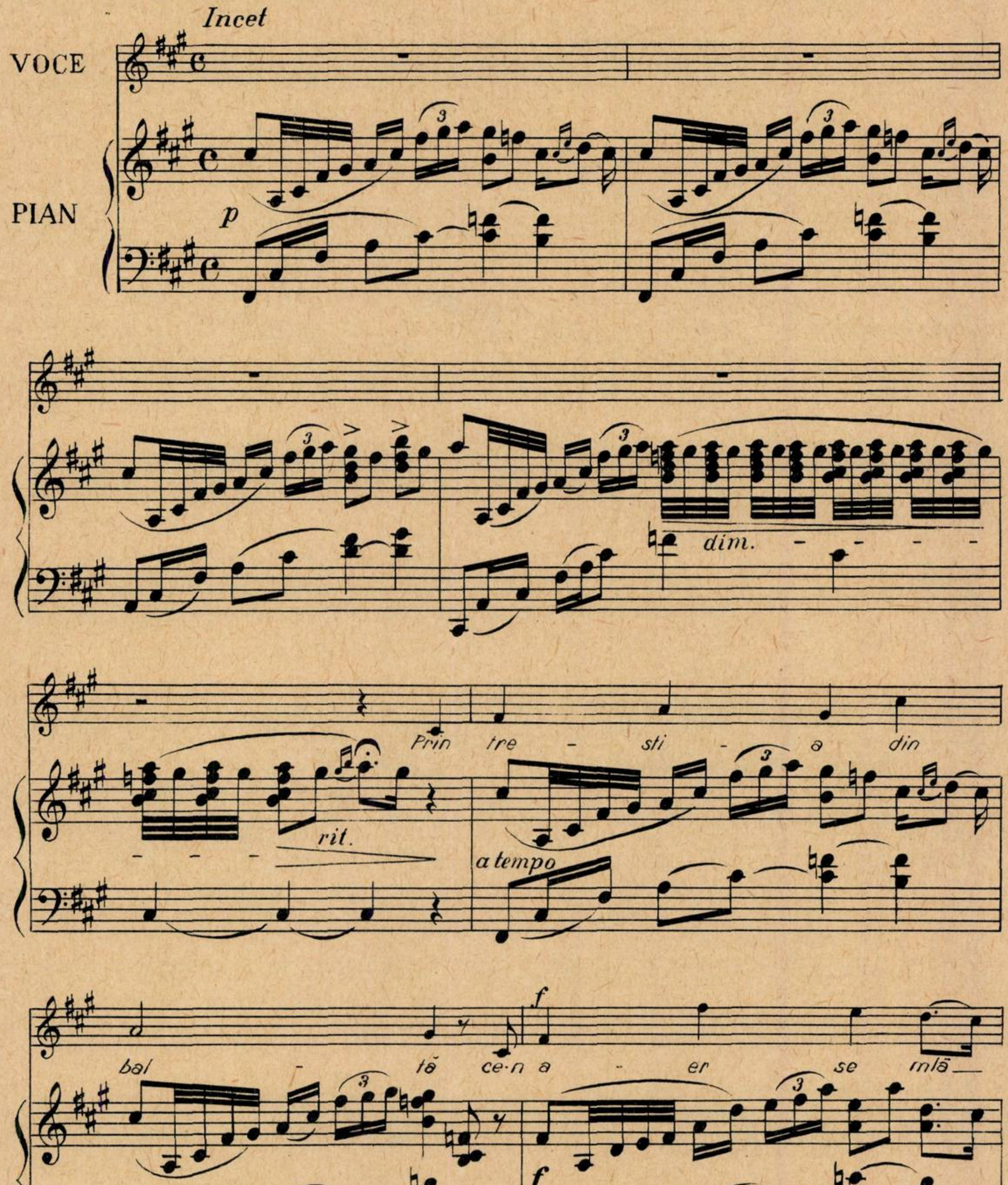
Publicăm mai jos cîteva din lucrările instrumentale și vocale ale lui Iacob Mureșianu, cu convingerea că ele vor înlesni cunoașterea, oricît de succintă, a artei acestui înaintaș al muzicii noastre, de la a cărui naștere se împlinește anul acesta un veac.

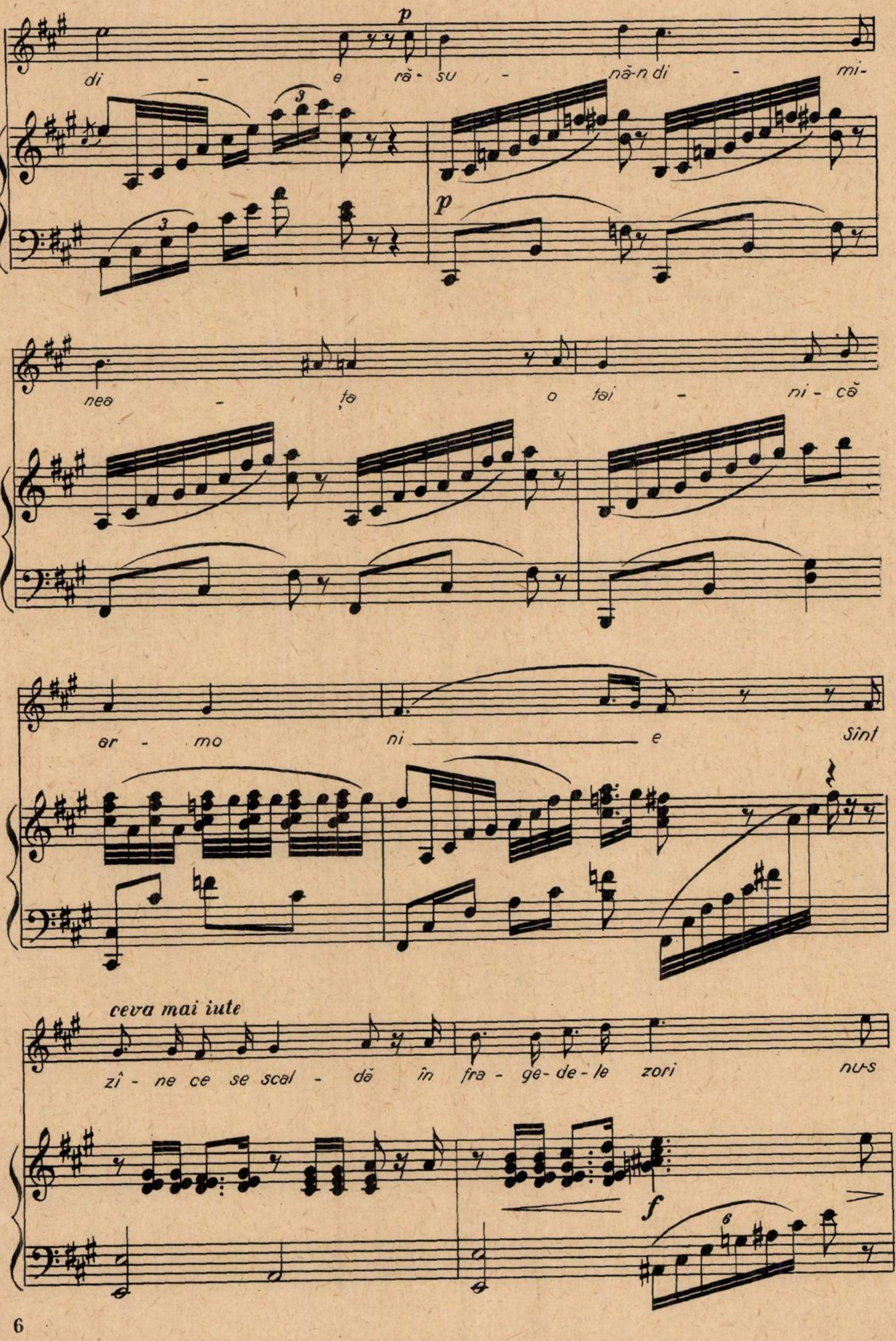
ZENO VANCEA

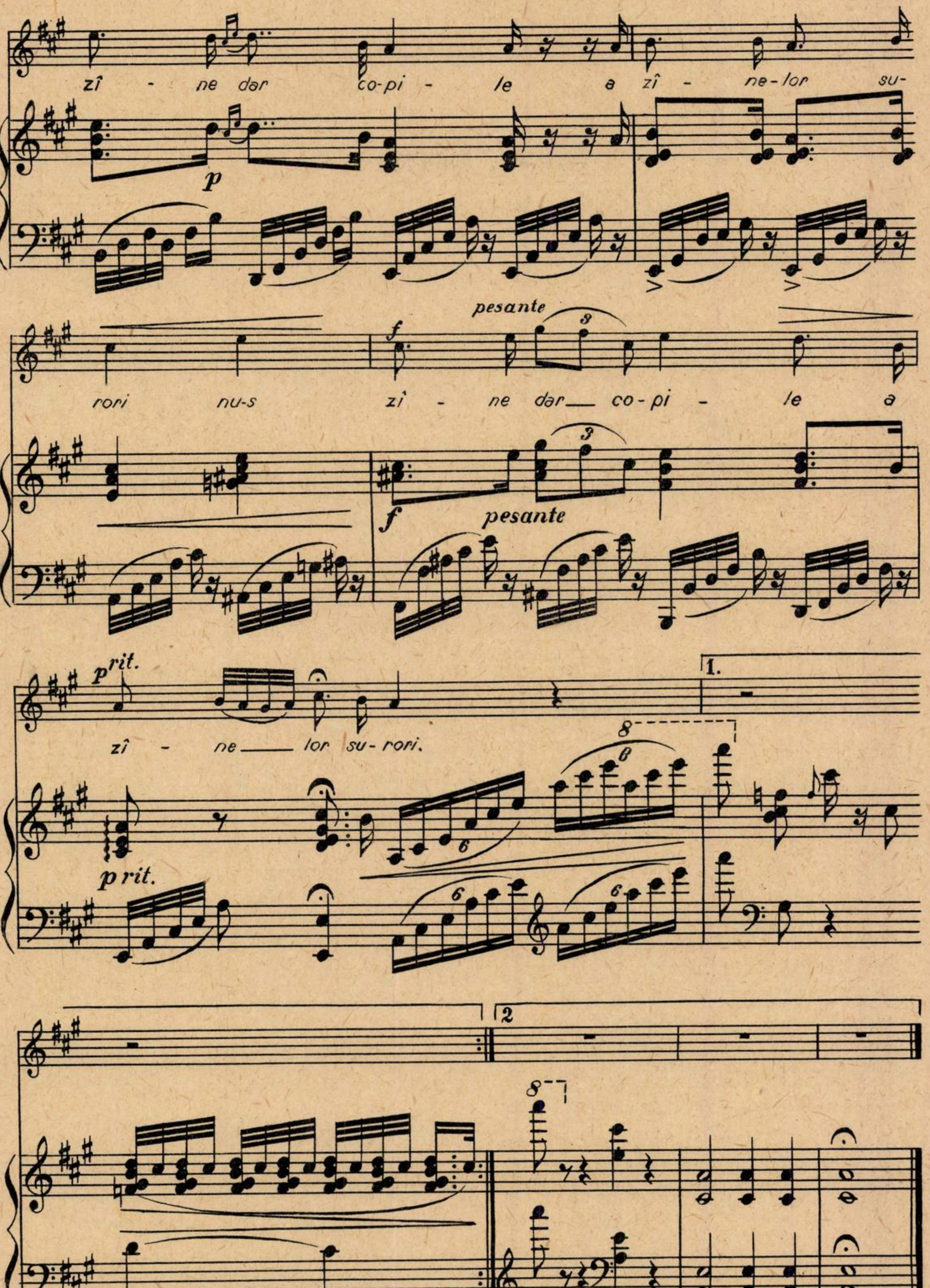
FLORI DE NUFĂR

Versuri:
VASILE ALECSANDRI

Muzica:
IACOB MUREȘIANU


Incet
VOCE
PIAN
p
dim.
rit.
a tempo
Prin tre - sti - a din
bal - tă ce-n a - er se mlă—
f
f


p
di - e ră - su - nă-n di - mi-
p
nea - ța o tai - ni - că
ar - mo ni ___ e Sînt
ceva mai iute
zî - ne ce se scal - dă în fra - ge - de - le zori nu-s
f

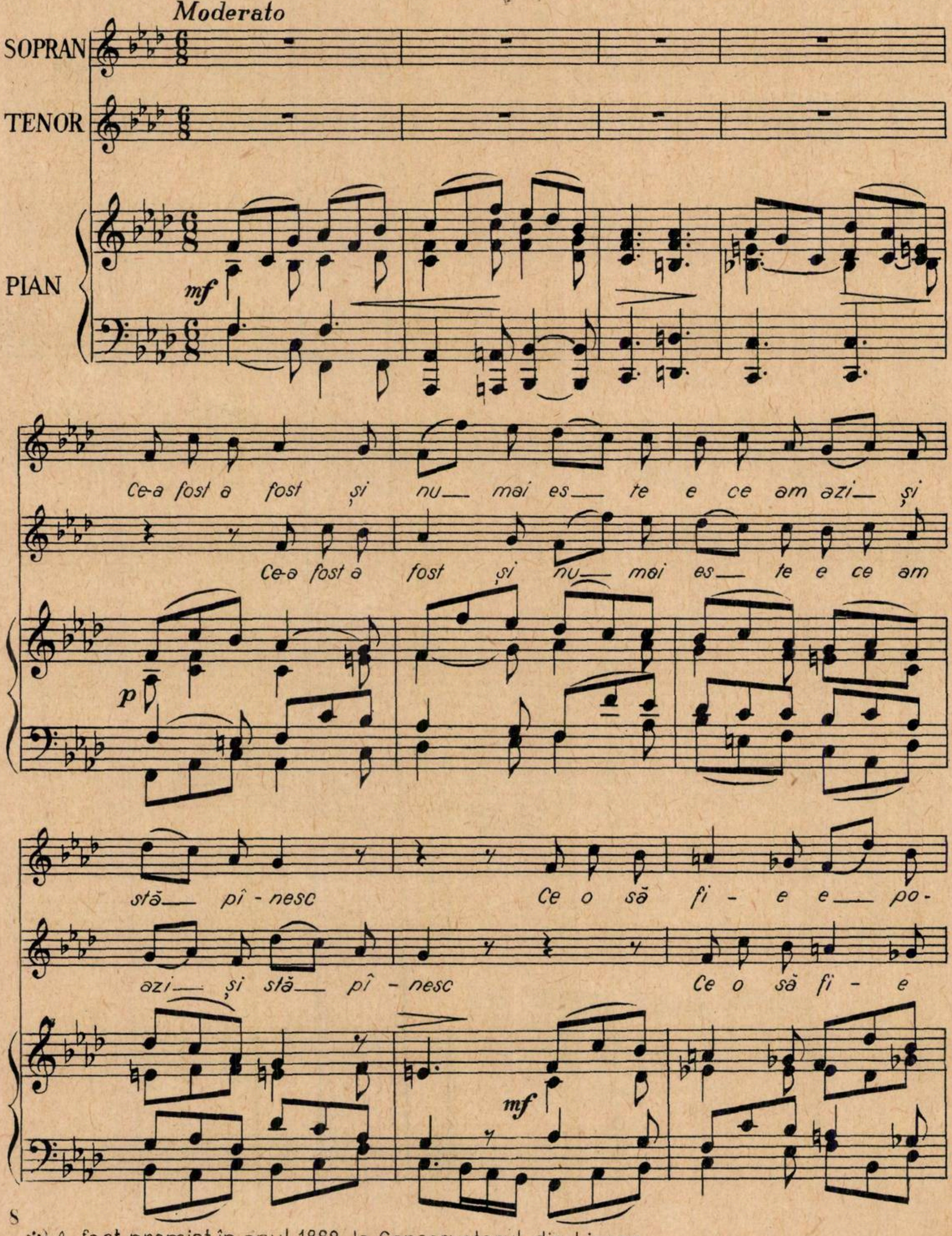

zî - ne dar co-pi - le a zî - ne-lor su-
p
rori nu-s zî - ne dar — co-pi - le a
pesante
f
3
p rit.
zî - ne — lor su-rori.
1.
2
8
6

CE A FOST A FOST

(CANON-DUET *)

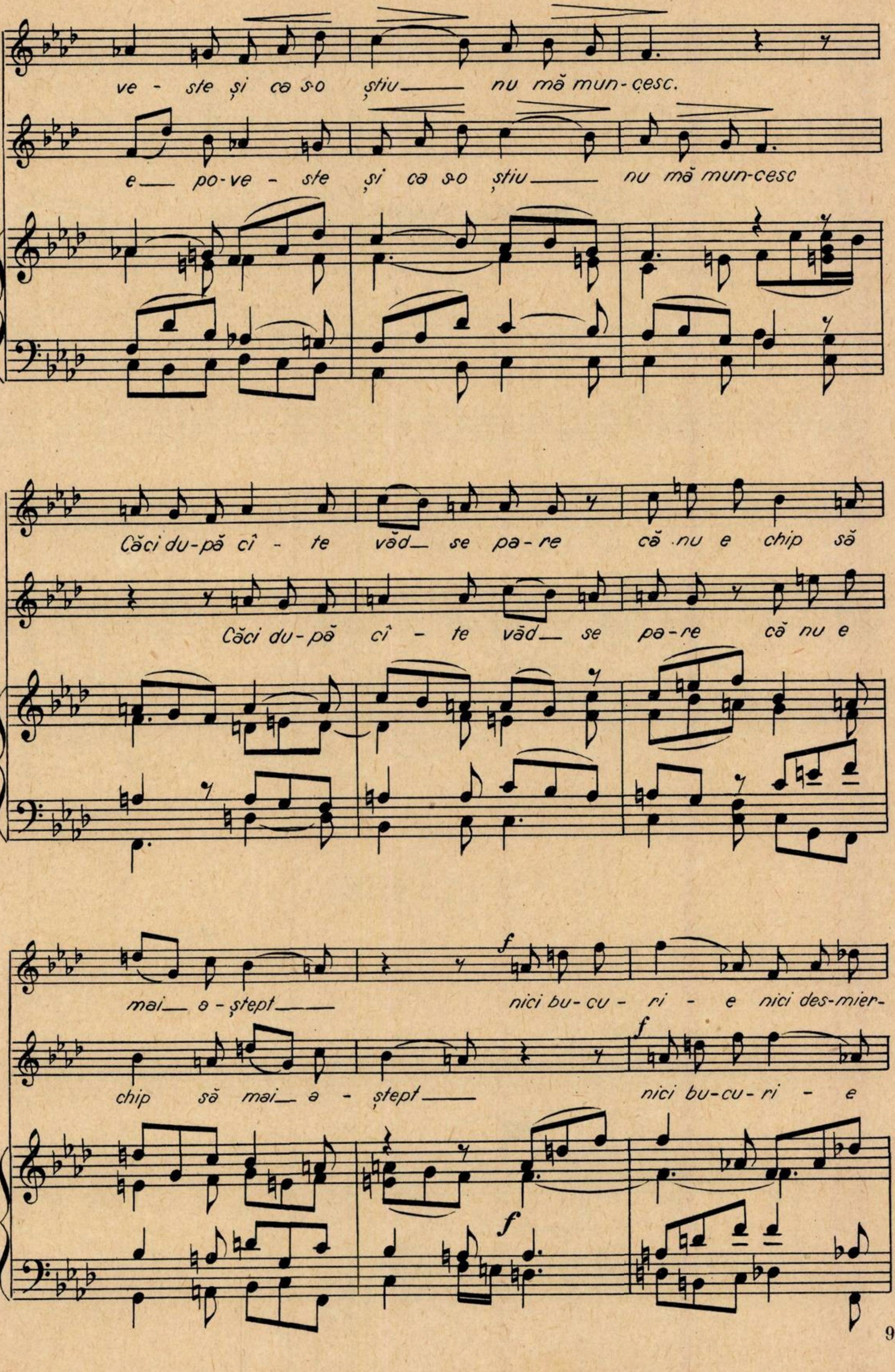
Versuri:
NENIȚESCU

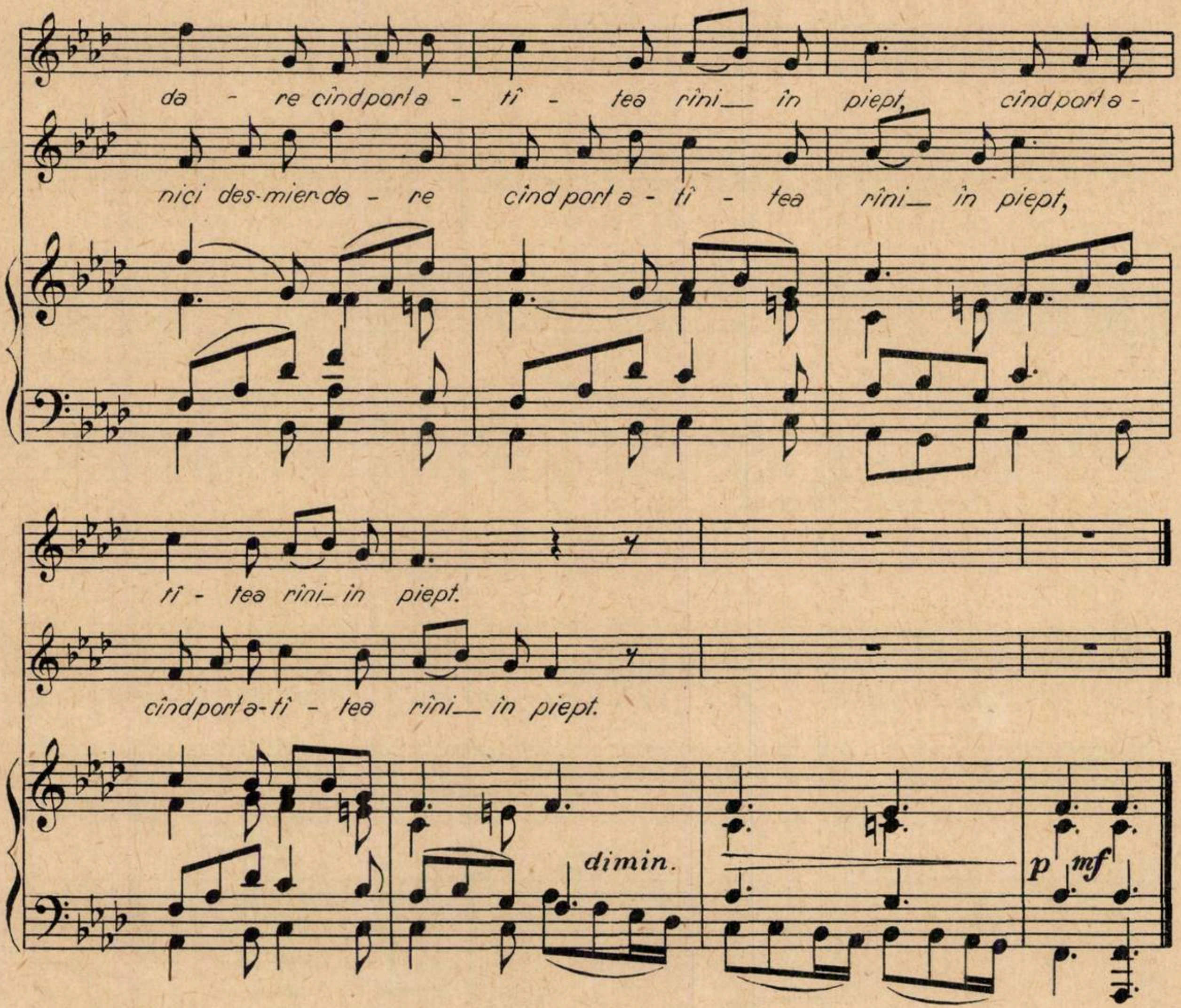
Muzica:
IACOB MUREȘIANU


Moderato
SOPRAN
TENOR
PIAN
mf
p
Ce-a fost a fost și nu_ mai es_ te e ce am azi_ și
Ce-a fost a fost și nu_ mai es_ te e ce am
mf
stă_ pî - nesc Ce o să fi - e e_ po-
azi_ și stă_ pî - nesc Ce o să fi - e

---

*) A fost premiat în anul 1882 la Conservatorul din Lipsca.

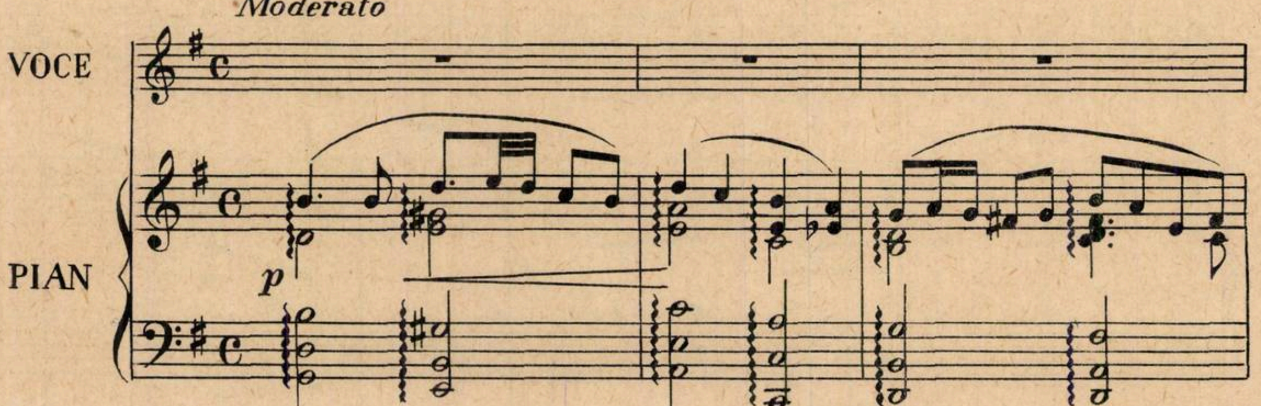

ve - ste și ca s-o știu___ nu mă mun-cesc.
e___ po-ve - ste și ca s-o știu___ nu mă mun-cesc
Căci du-pă cî - te văd___ se pa-re că nu e chip să
Căci du-pă cî - te văd___ se pa-re că nu e
mai___ a - ștept___ nici bu-cu - ri - e nici des-mier-
chip să mai___ a - ștept___ nici bu-cu-ri - e
f
f
f

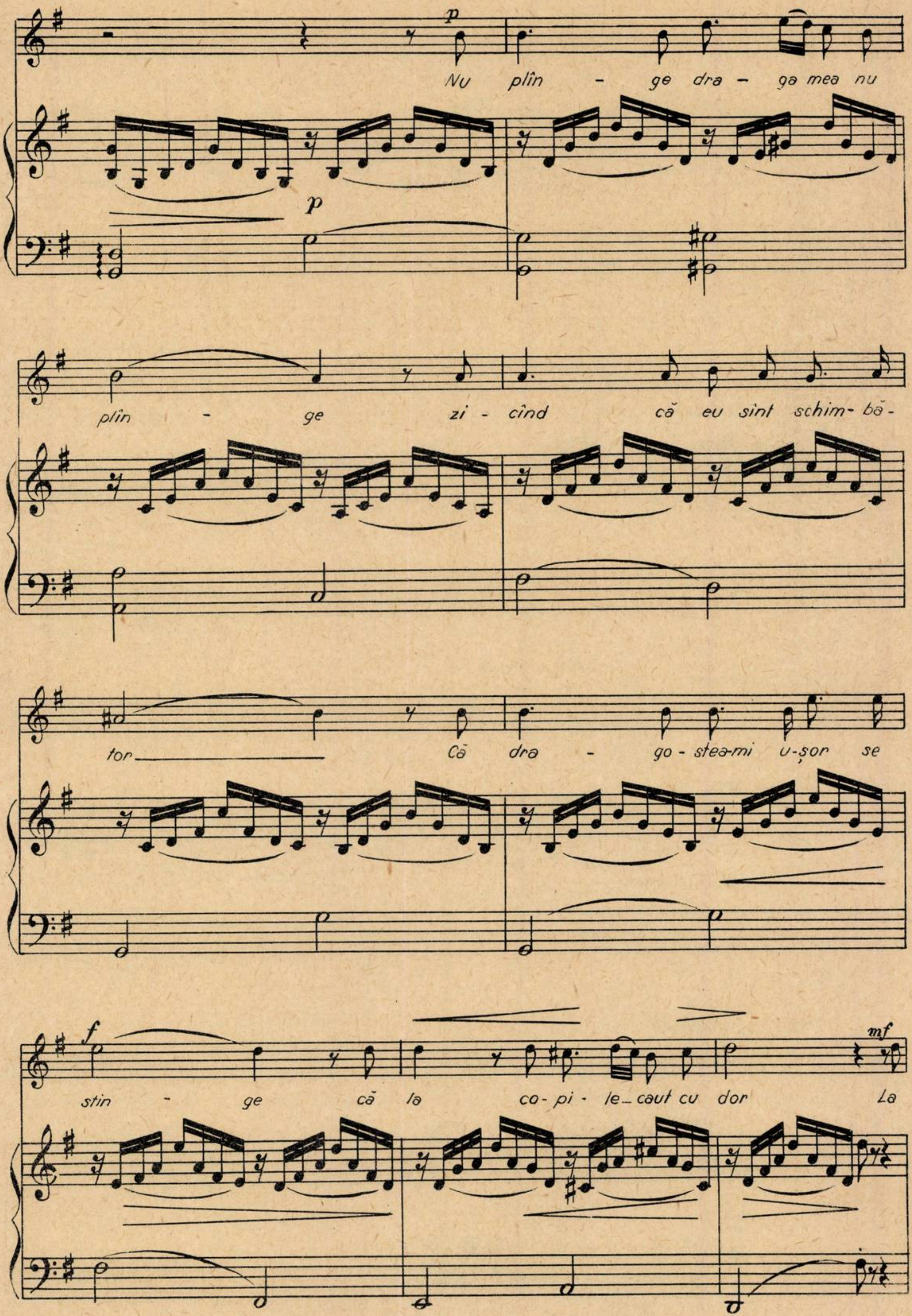

da - re cînd port a - tî - tea rîni_ în piept, cînd port a -
nici des-mier-da - re cînd port a - tî - tea rîni_ în piept,
tî - tea rîni_ în piept.
cînd port a-tî - tea rîni_ în piept.
dimin.
p
mf

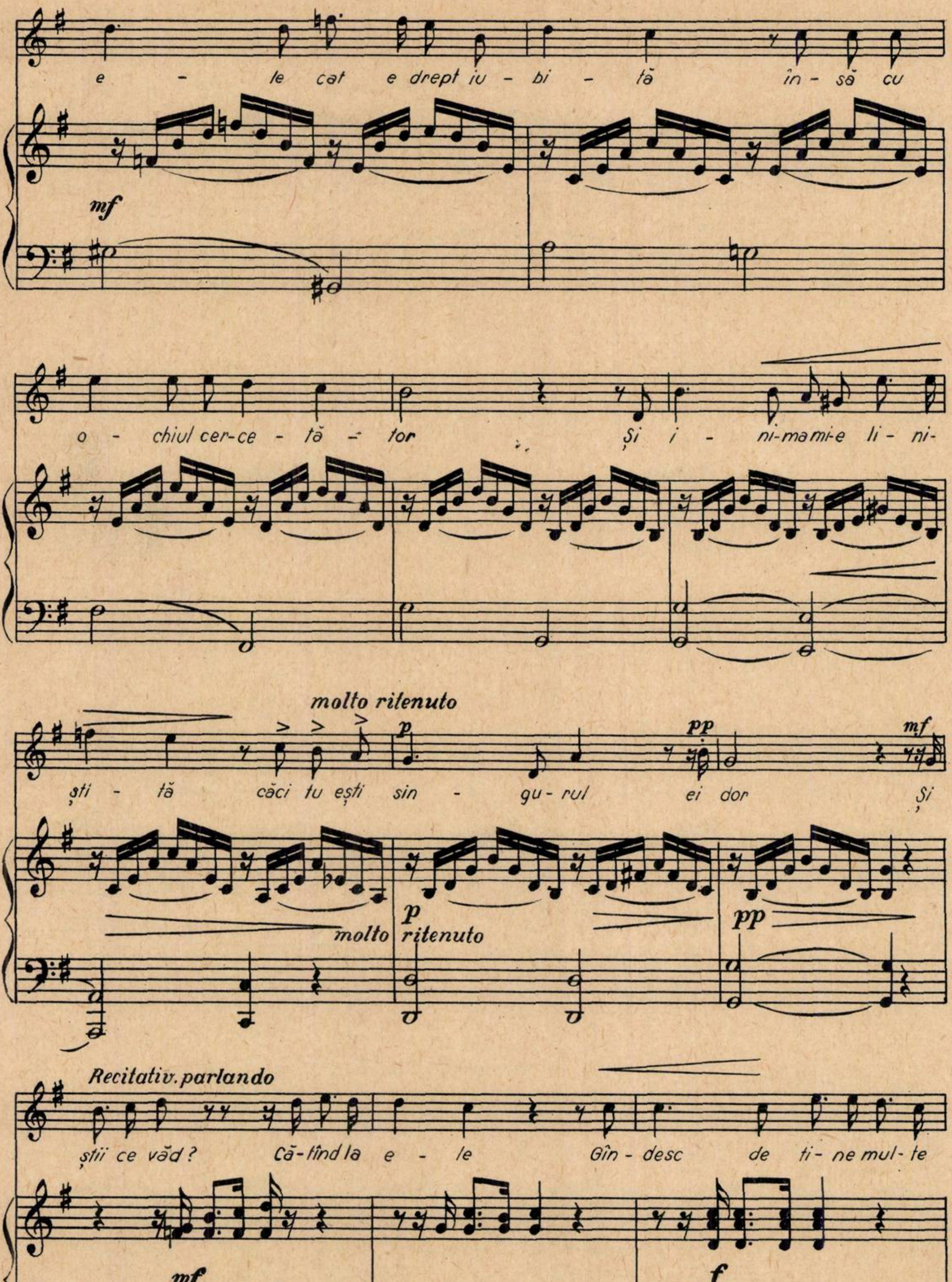
NU PLÎNGE

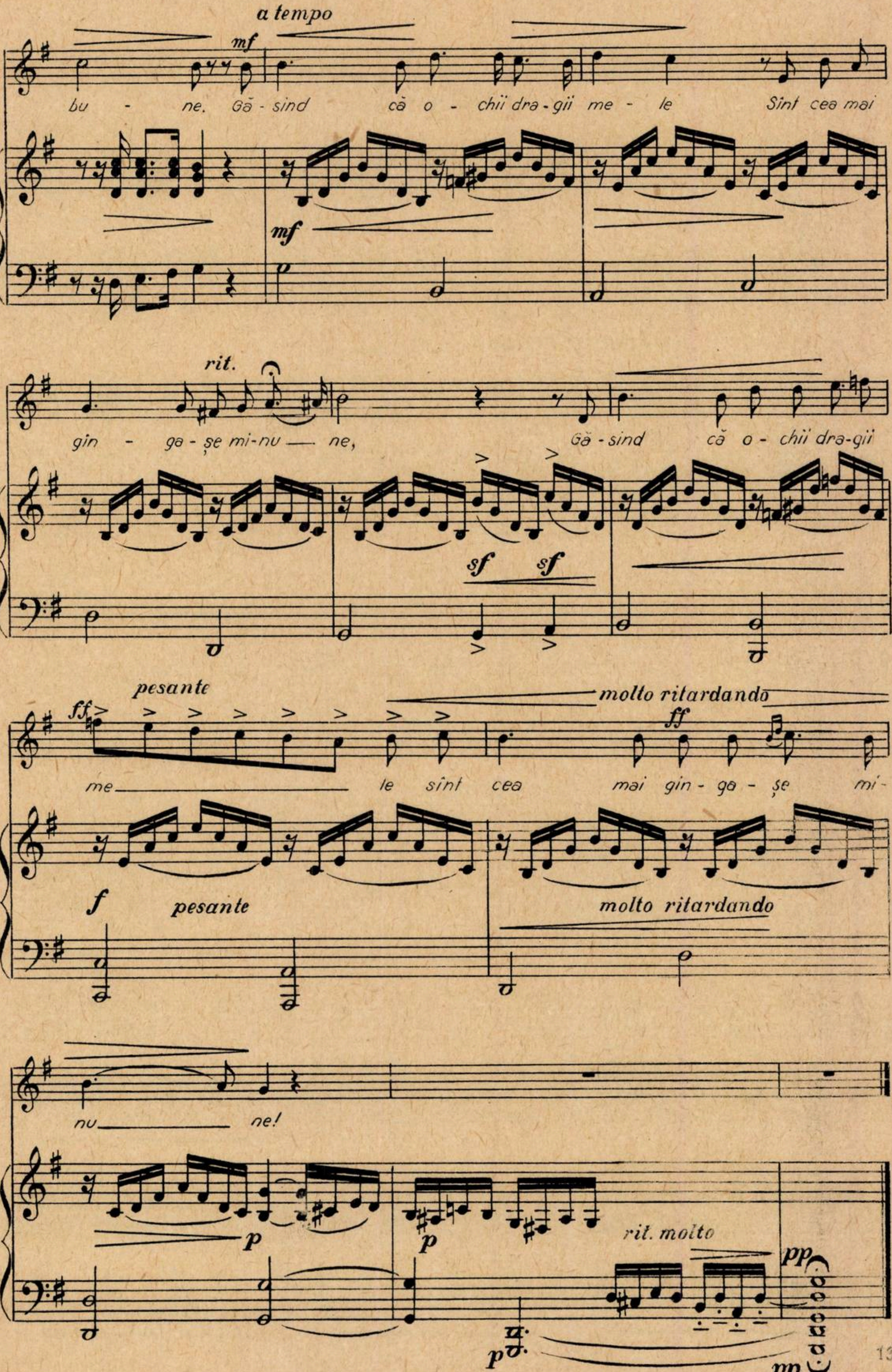
Versuri:
NENIȚESCU

Muzica:
IACOB MUREȘIANU


Moderato
VOCE
PIAN
p


p
Nu plîn - ge dra - ga mea nu
p
plîn - ge zi - cînd că eu sint schim- bă-
tor Că dra - go- stea-mi u-șor se
f
stin - ge că la ca- pi - le-caut cu dor La
mf

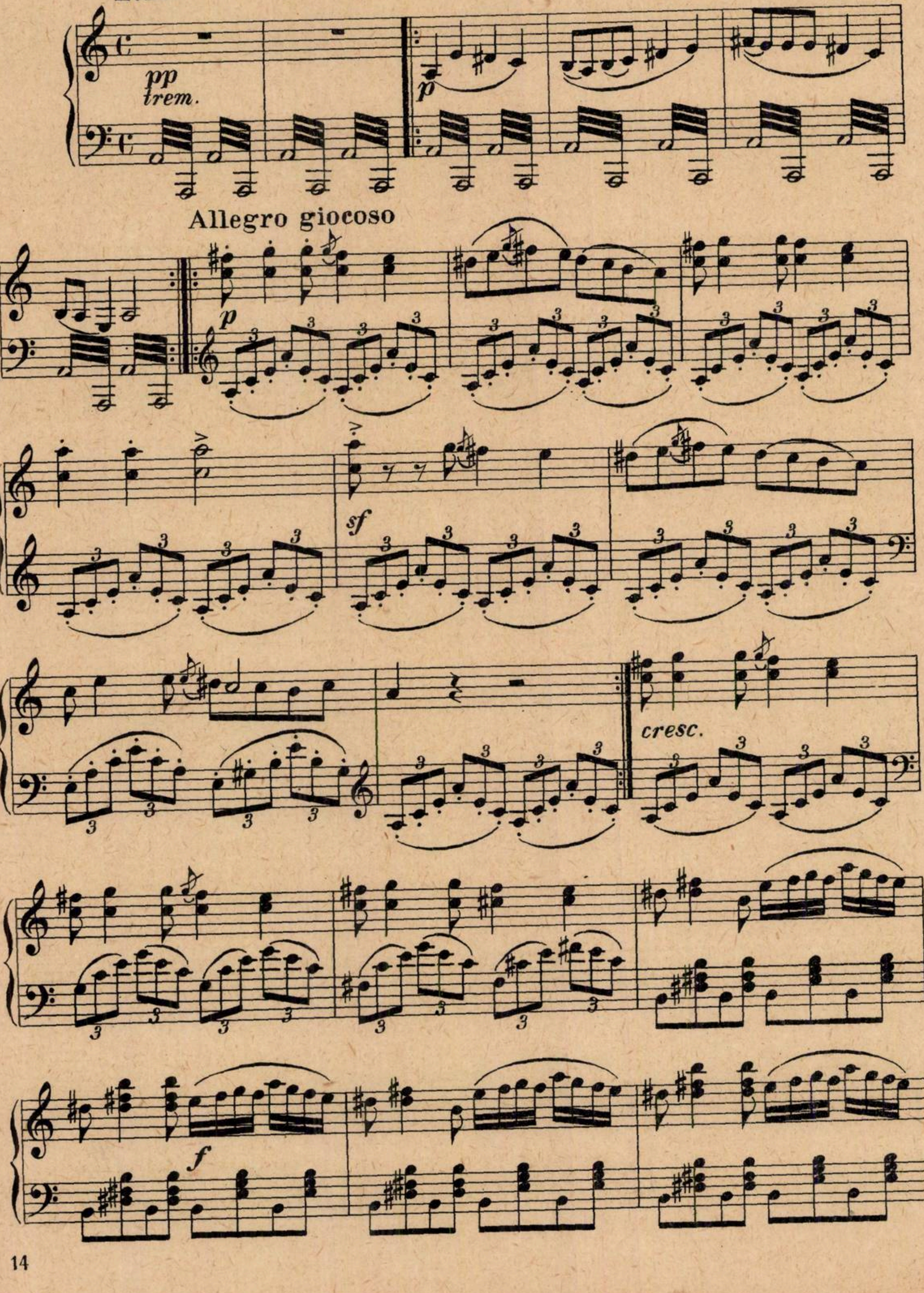

e - le cat e drept iu - bi - tă în - să cu
mf
o - chiul cer-ce - tă - tor și i - ni-ma mi-e li - ni-
molto ritenuto
p
pp
mf
ști - tă căci tu ești sin - gu-rul ei dor Și
p
molto ritenuto
pp
Recitativ. parlando
știi ce văd? Că-tînd la e - le Gîn - desc de ti - ne mul- te
mf
f

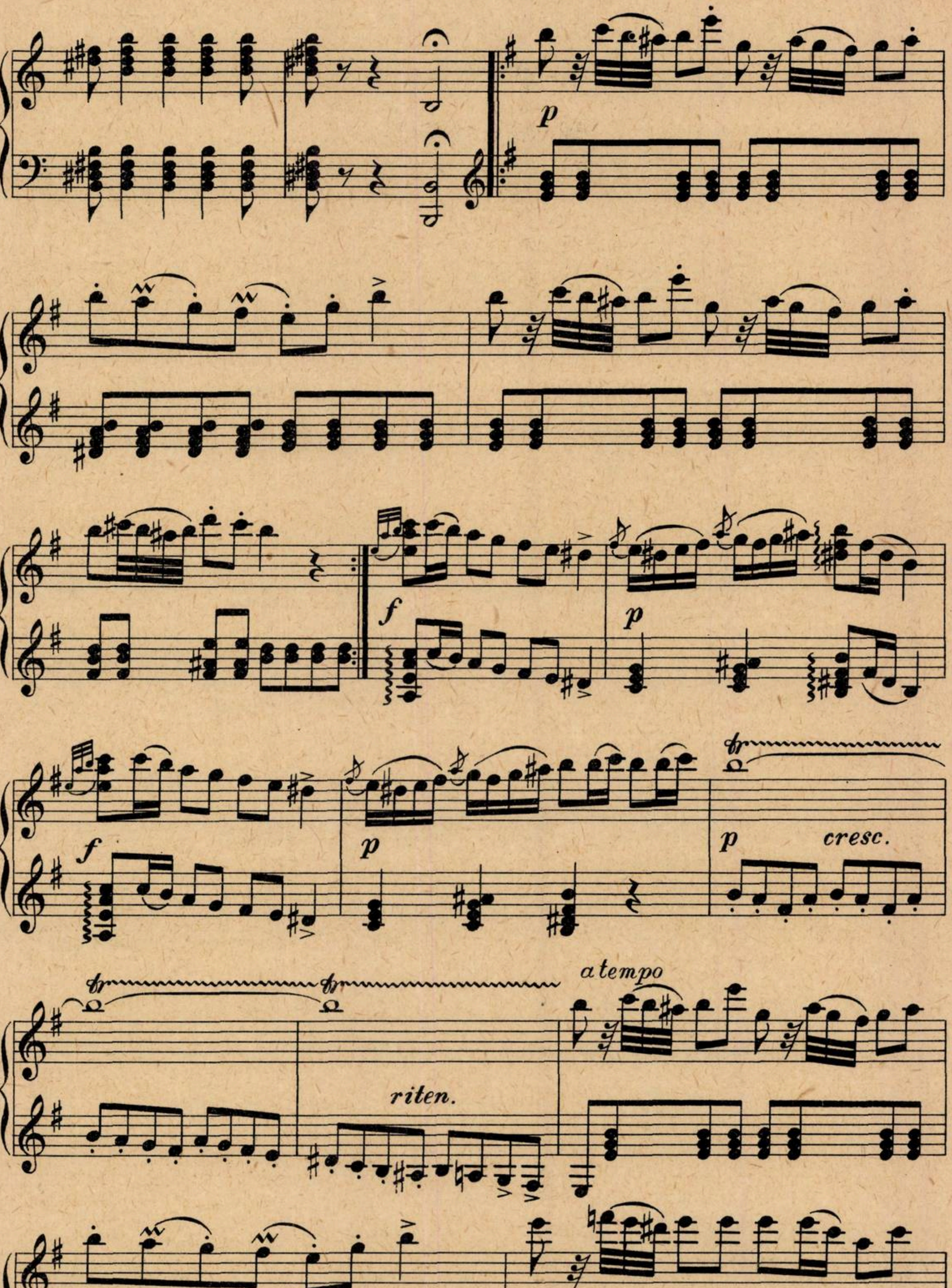

a tempo
mf
bu - ne. Gă - sind că o - chii dra - gii me - le Sînt cea mai
mf
rit.
gin - ga - șe mi - nu — ne, Gă - sind că o - chii dra - gii
sf sf
pesante
ff
molto ritardando
ff
me — le sînt cea mai gin - ga - șe mi -
f
pesante
molto ritardando
nu — ne!
p
p
rit. molto
pp
p
pp

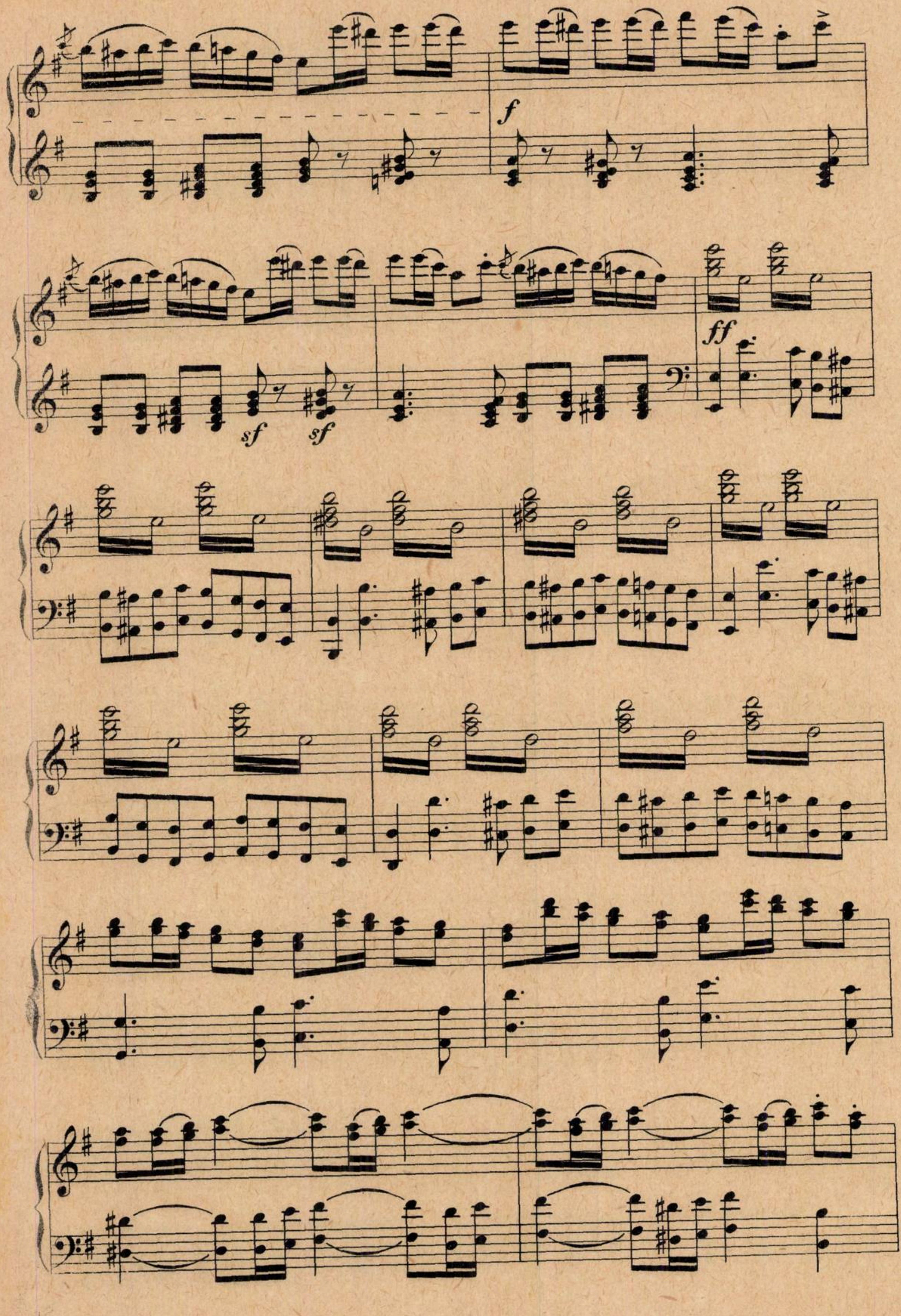
UVERTURA LA „ERCULEAN”

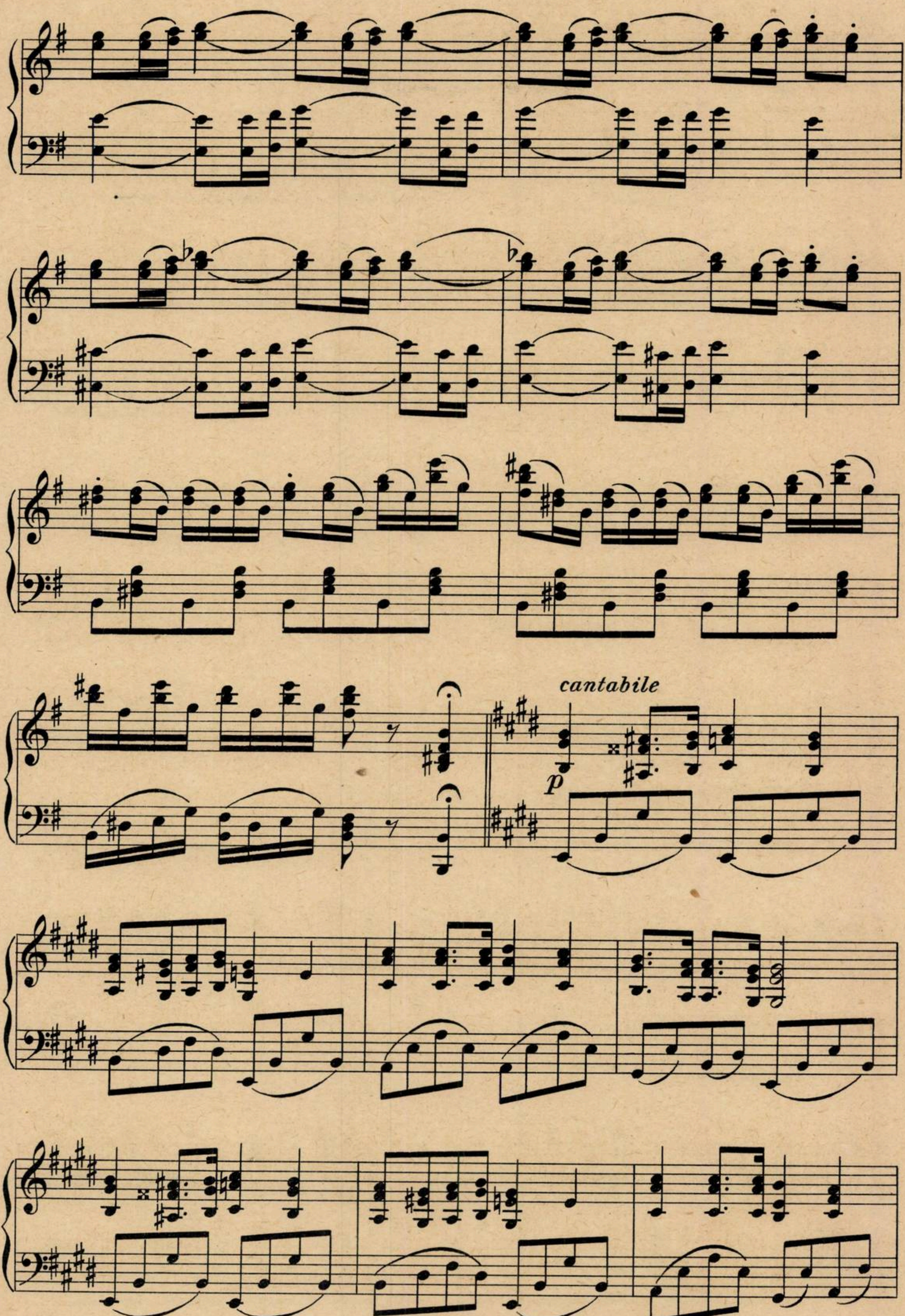
Baladă

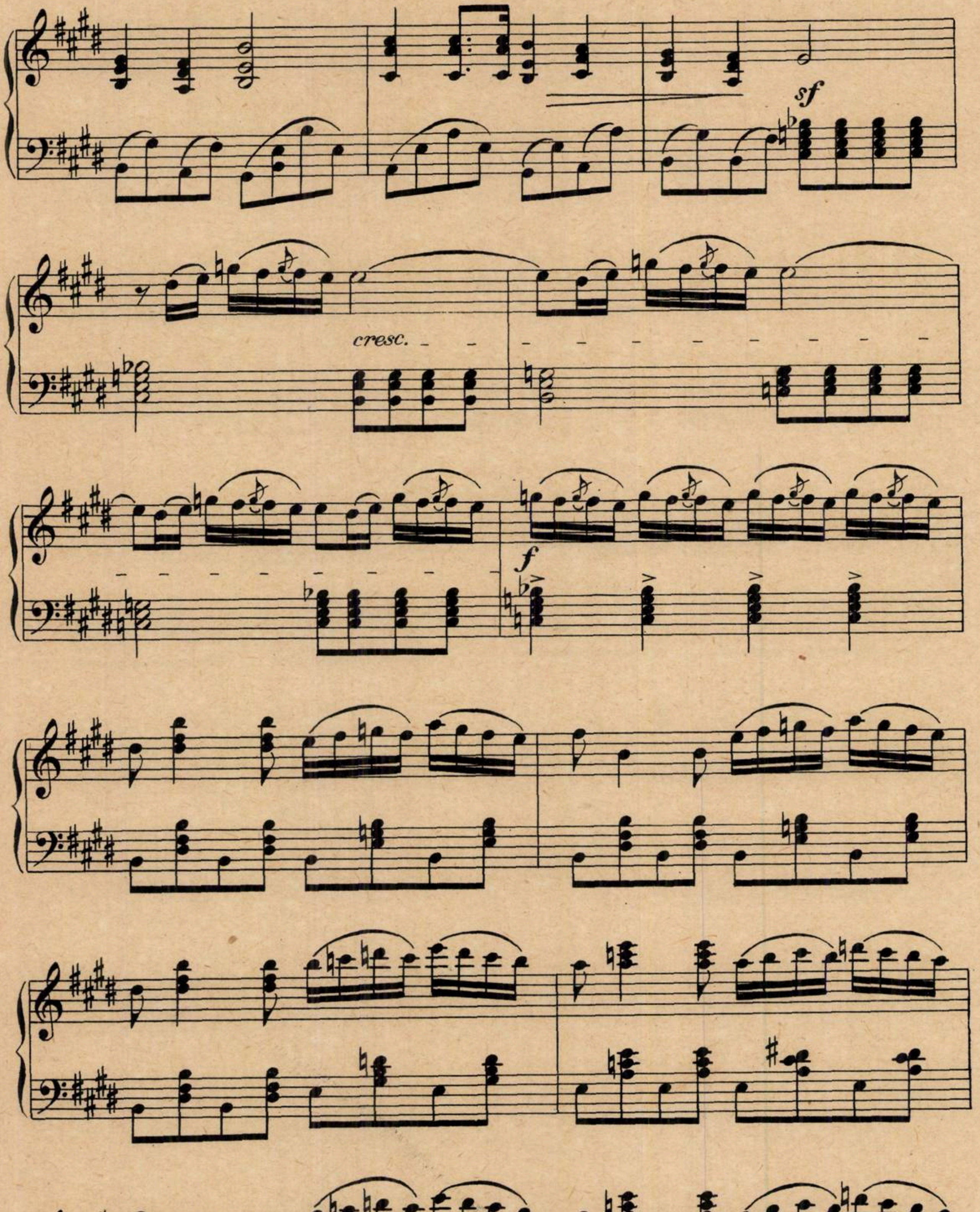
IACOB MUREȘIANU

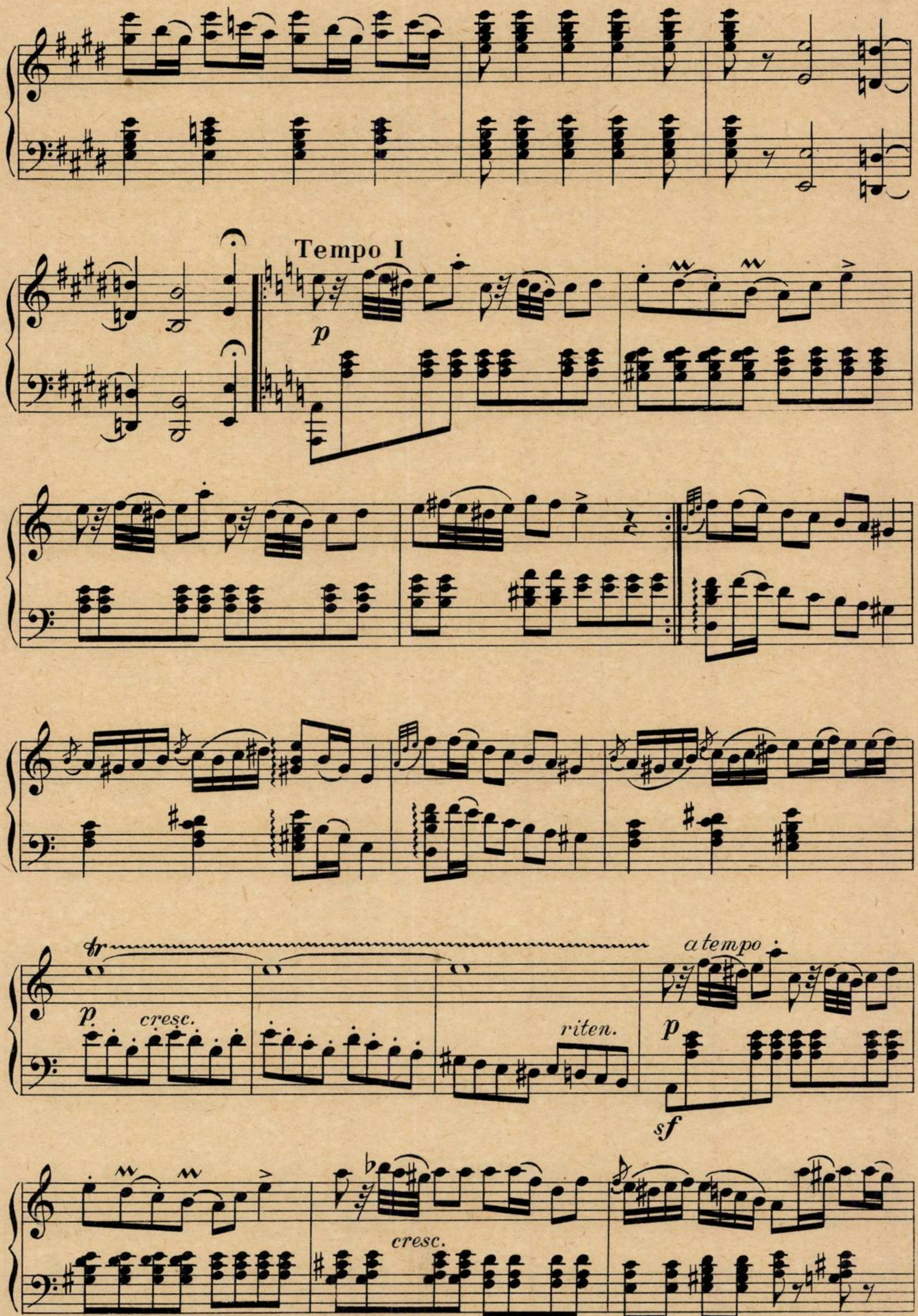

Lento
pp
trem.
p
Allegro giocoso
p
sf
cresc.
f

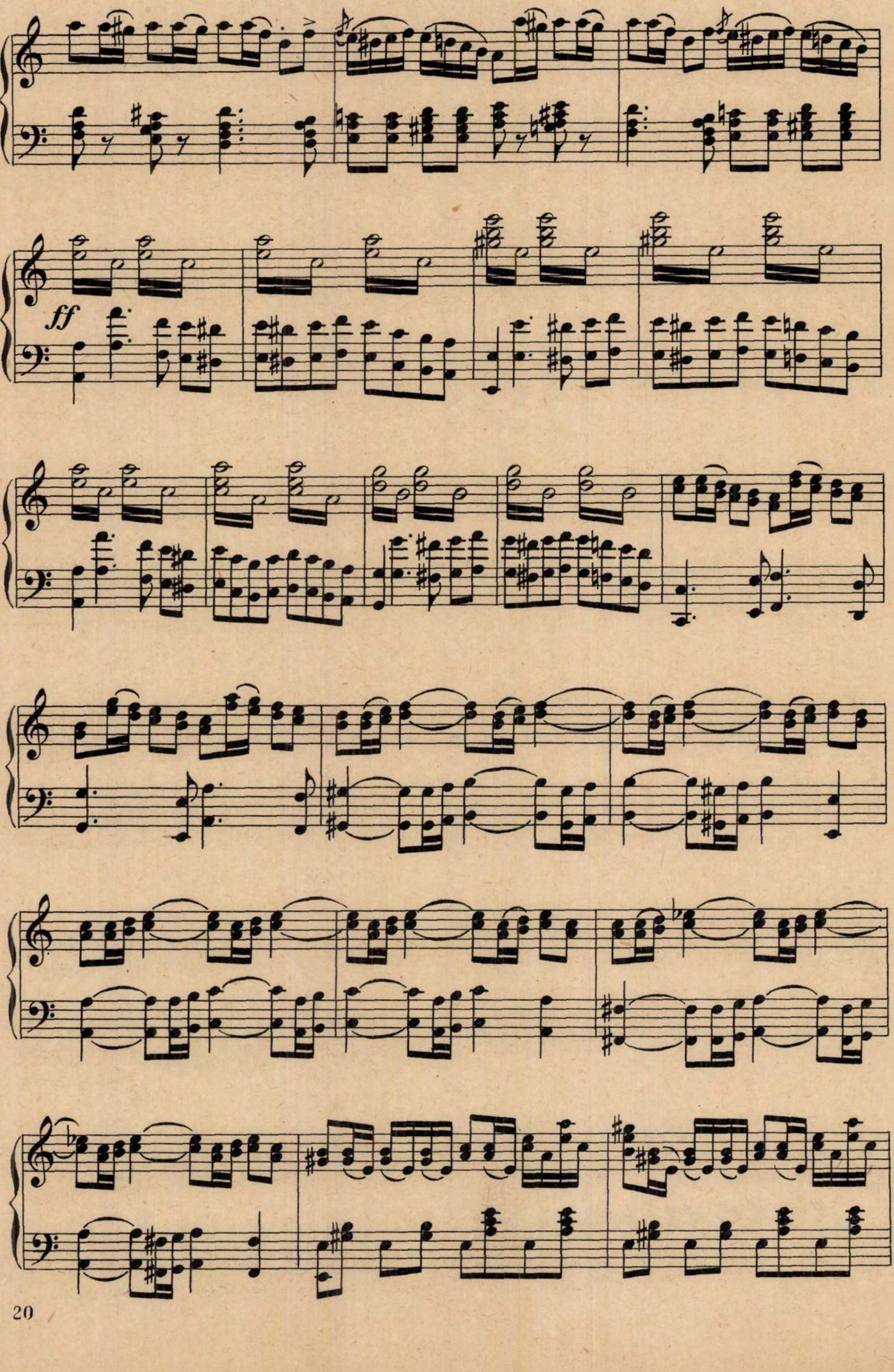

p
f
p
f
p
p
cresc.
riten.
a tempo
cresc.

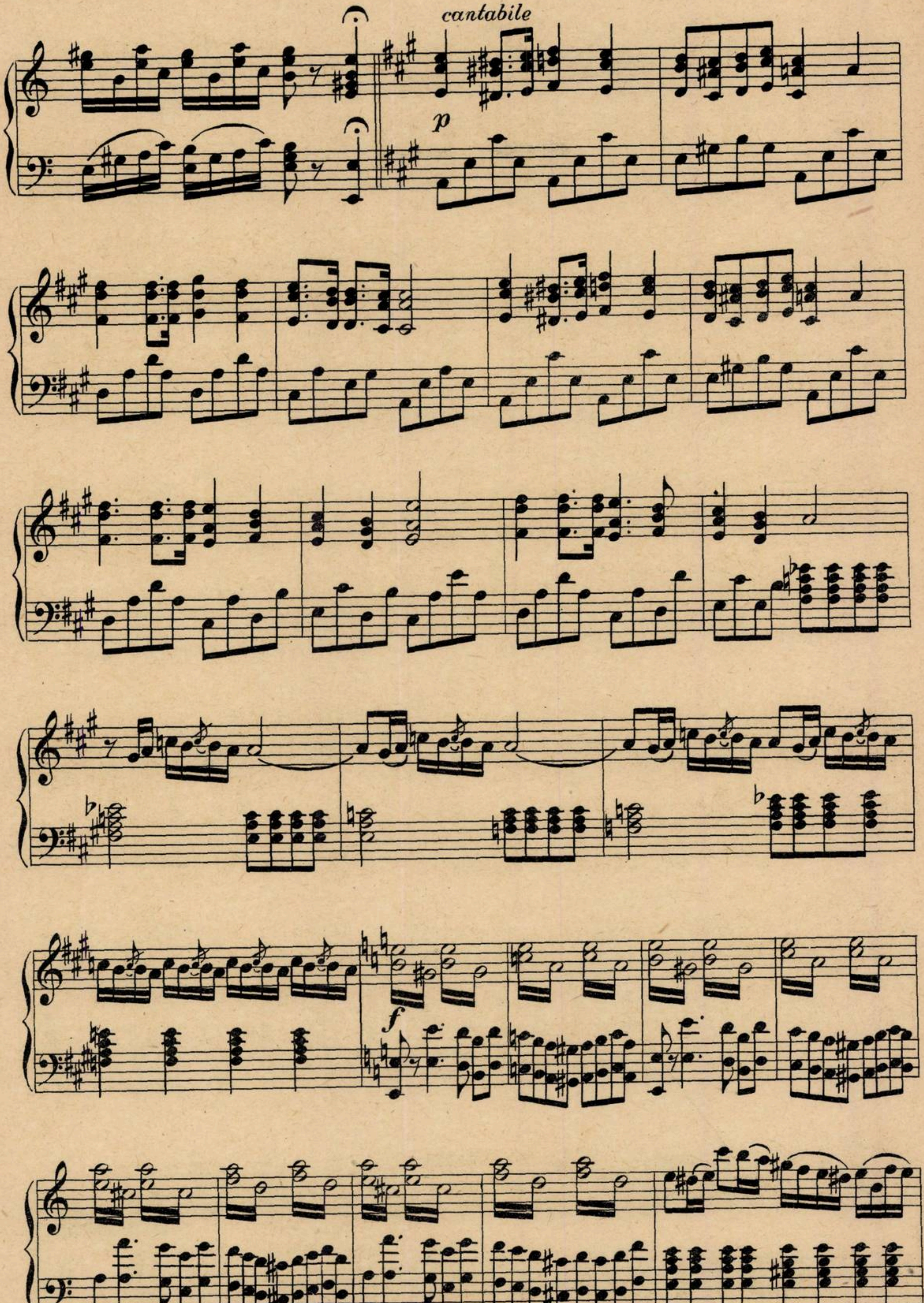

f
sf
sf
ff

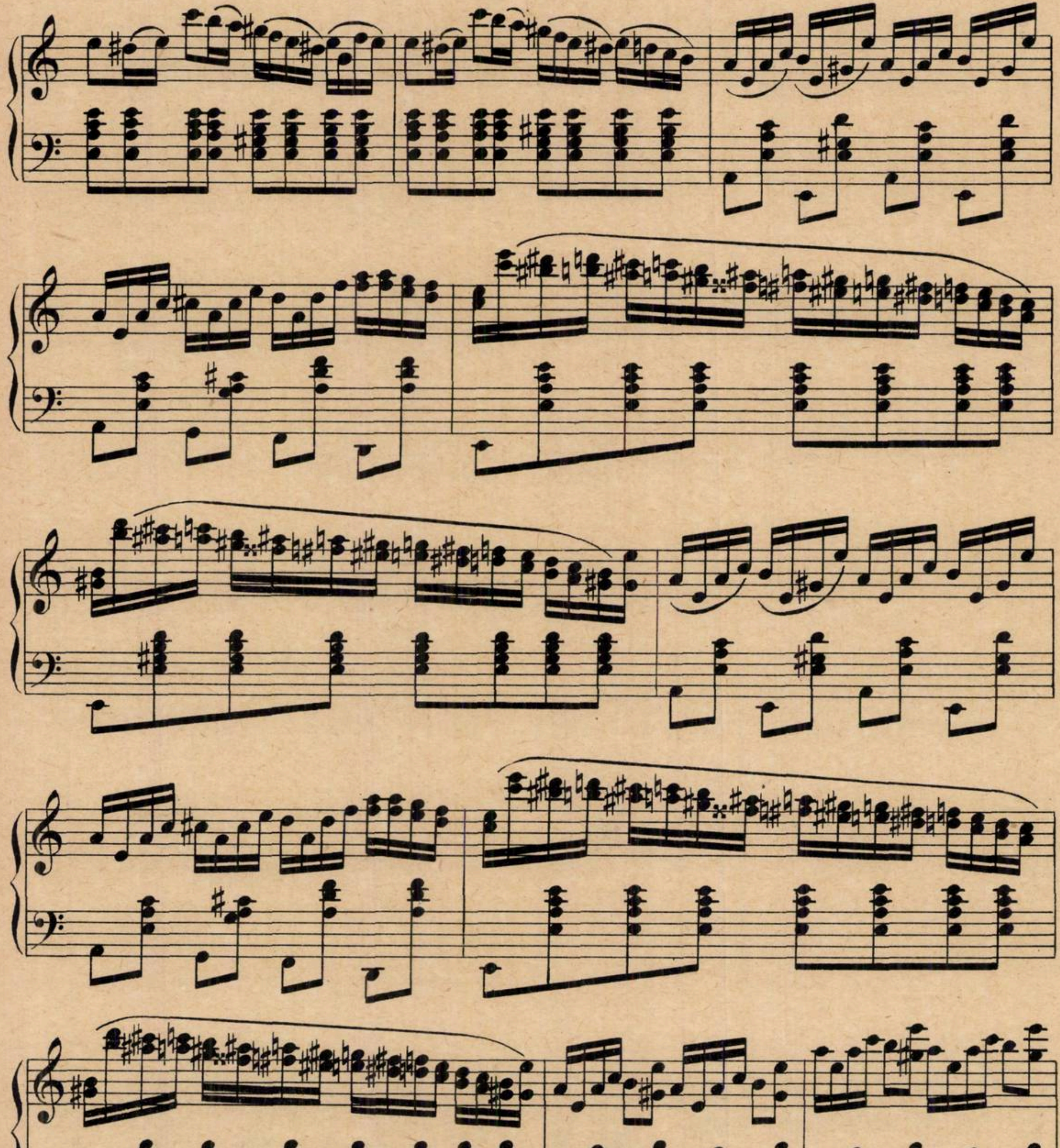

cantabile
p


sf
cresc.
f


Tempo I
p
tr
p
cresc.
riten.
a tempo
p
sf
cresc.


ff


cantabile
p
f

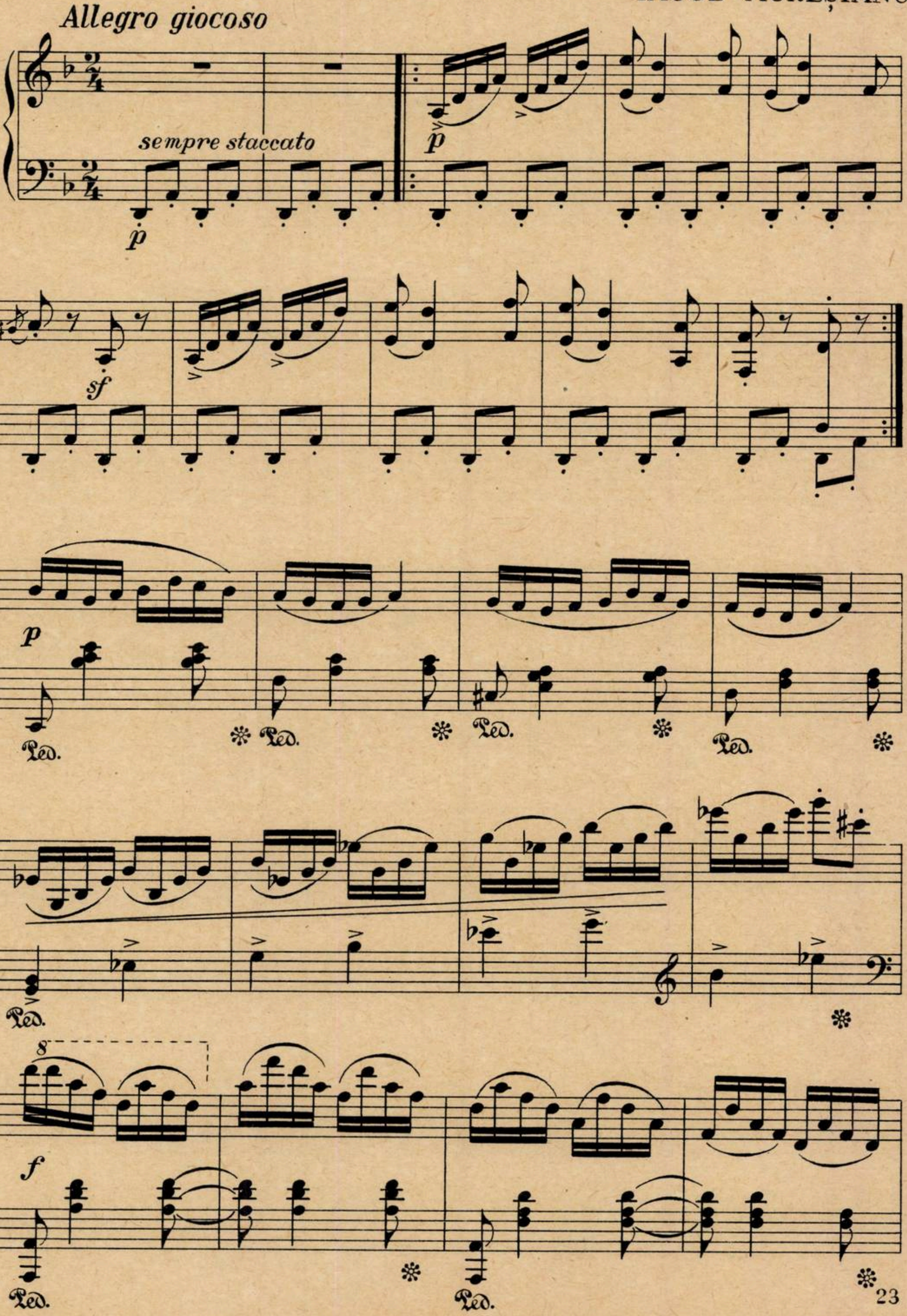


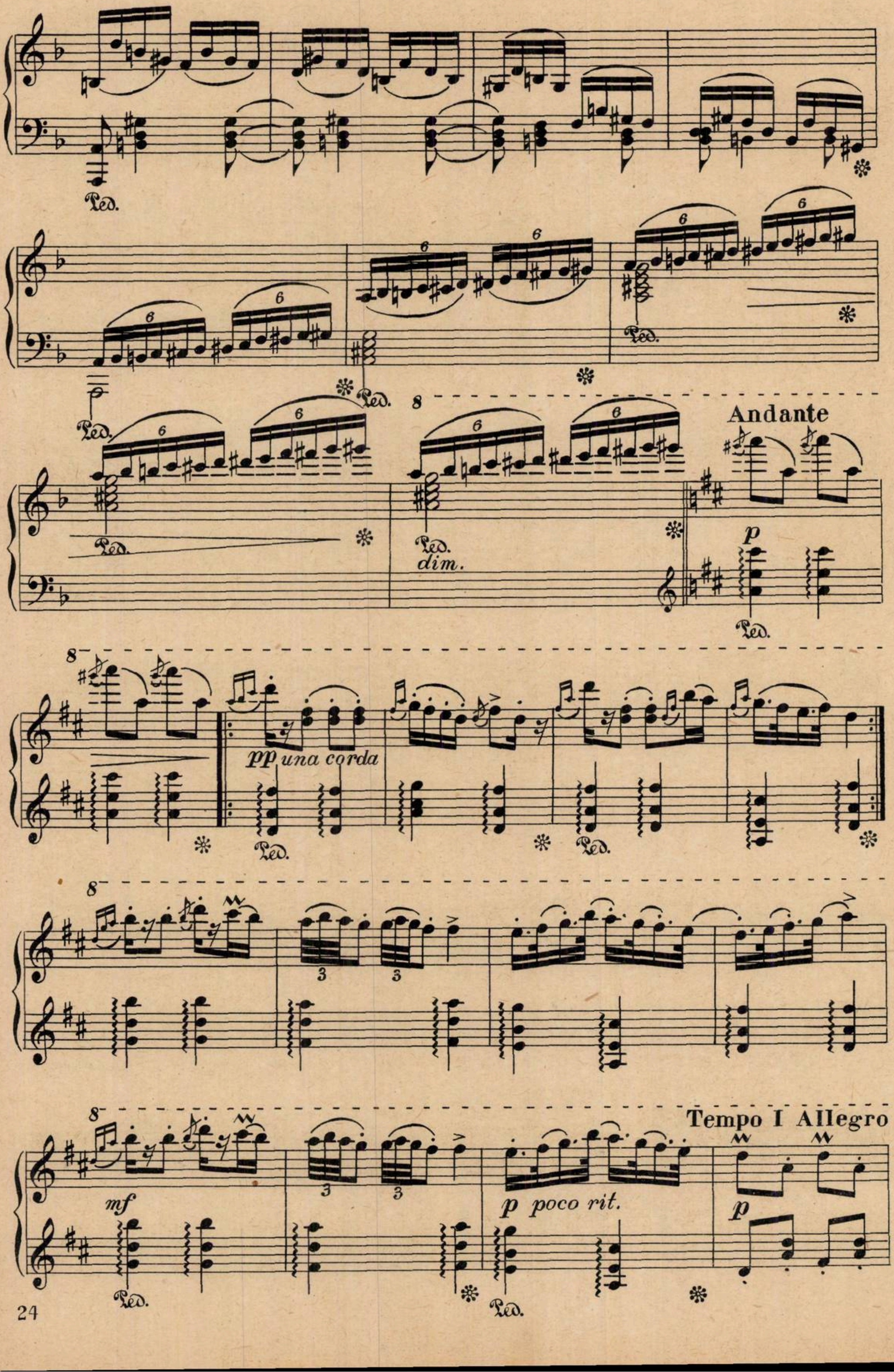
ff
fff

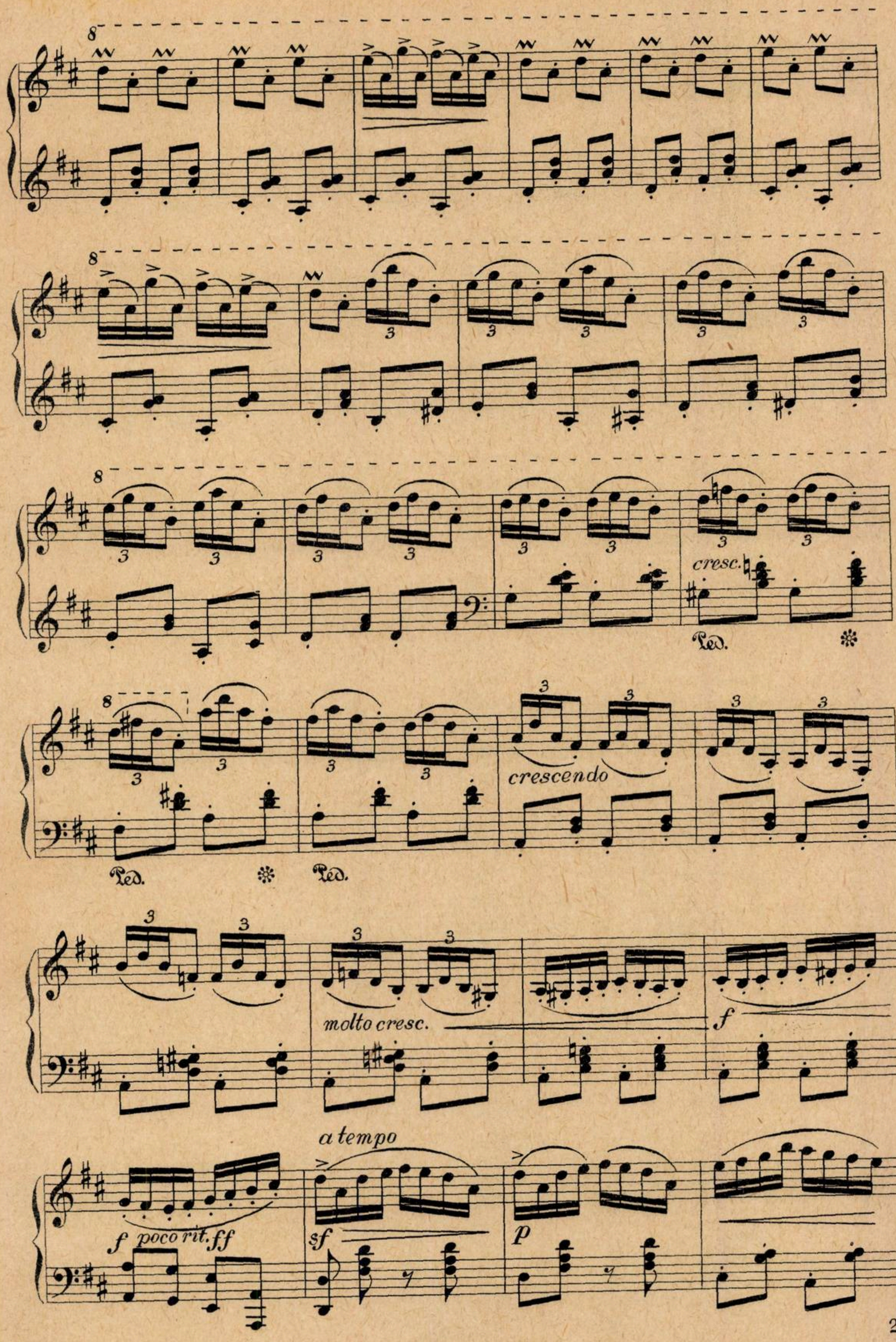
CIMPOIUL

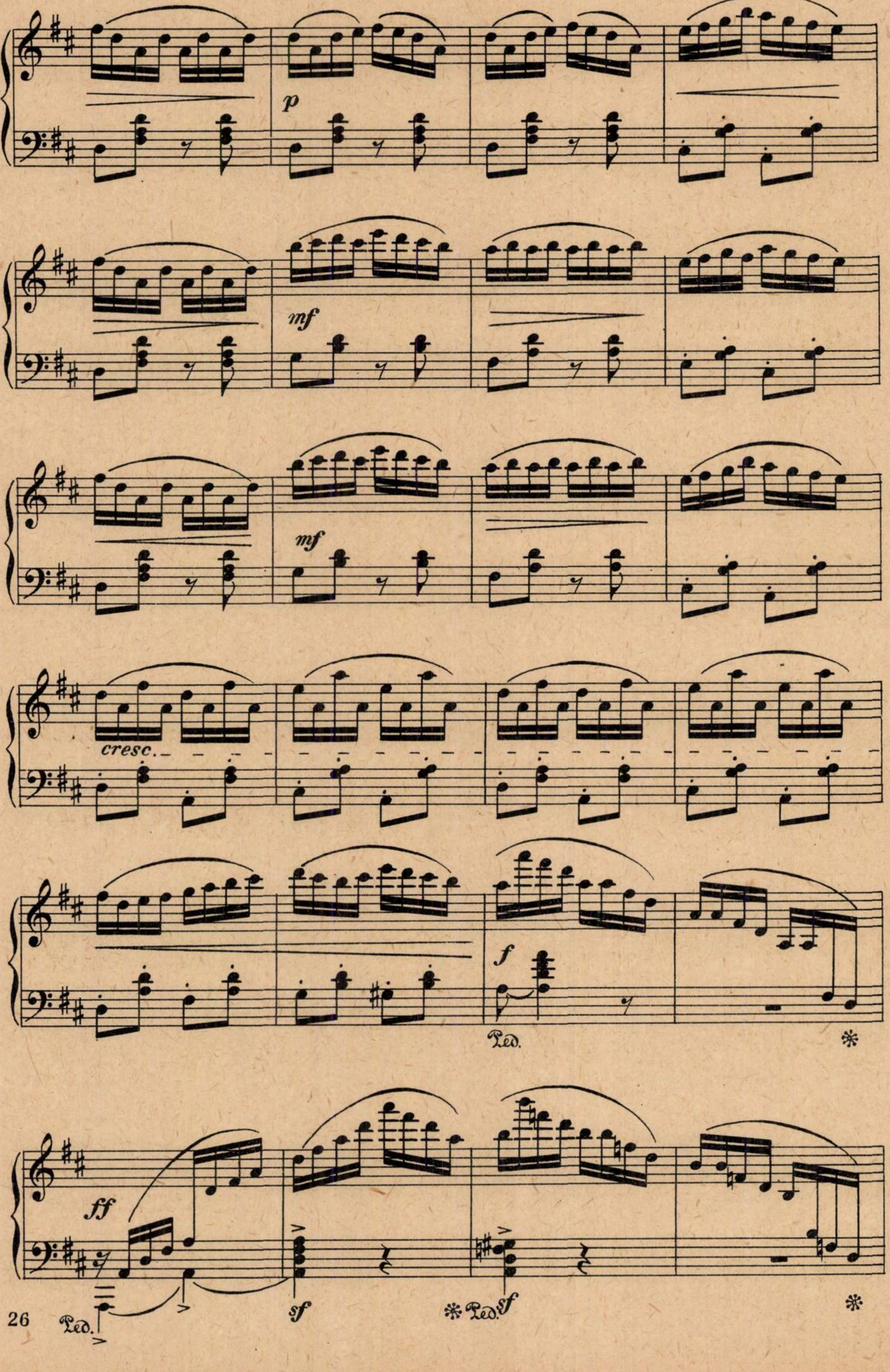
Capriciu

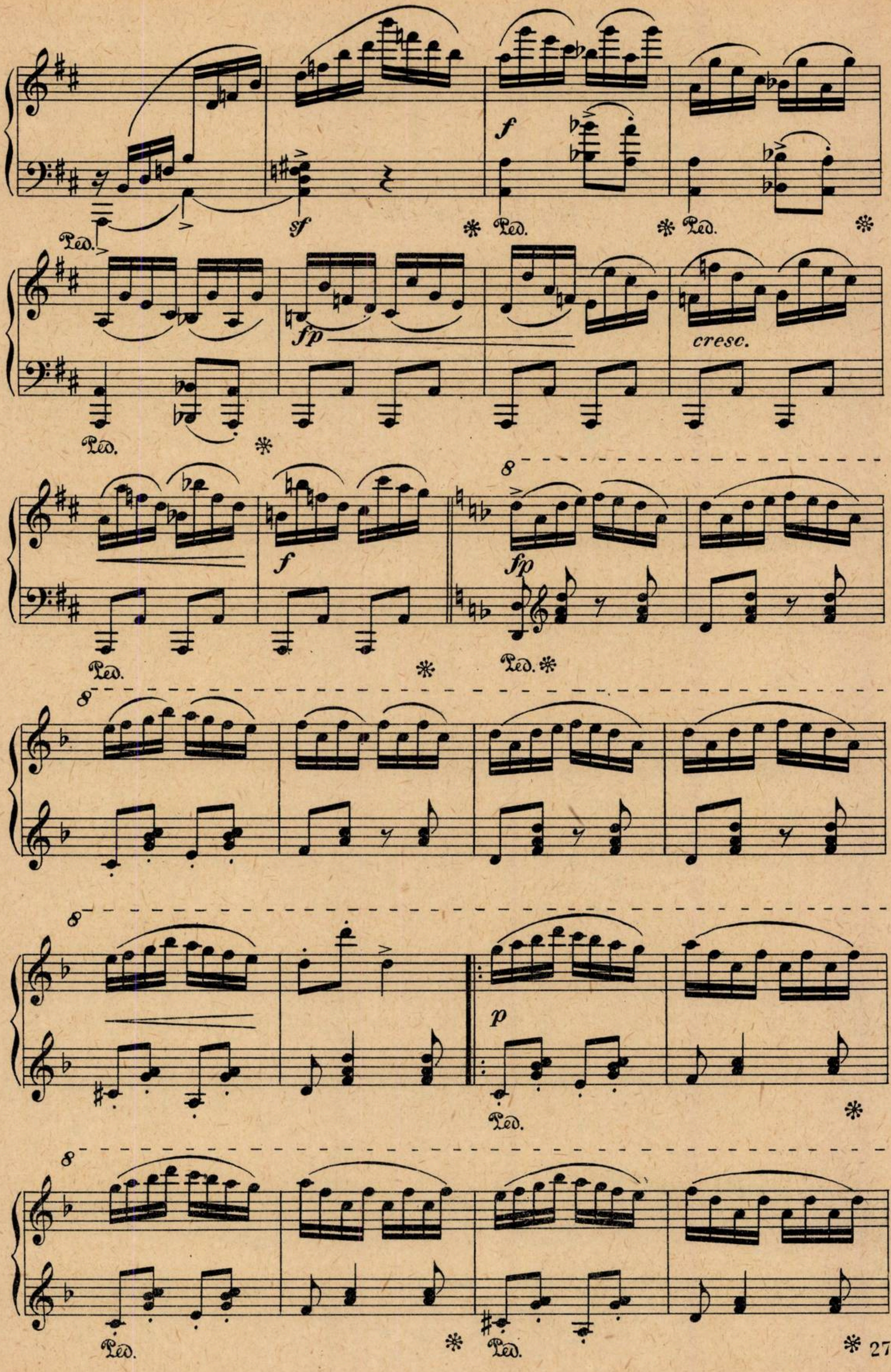
IACOB MUREȘIANU

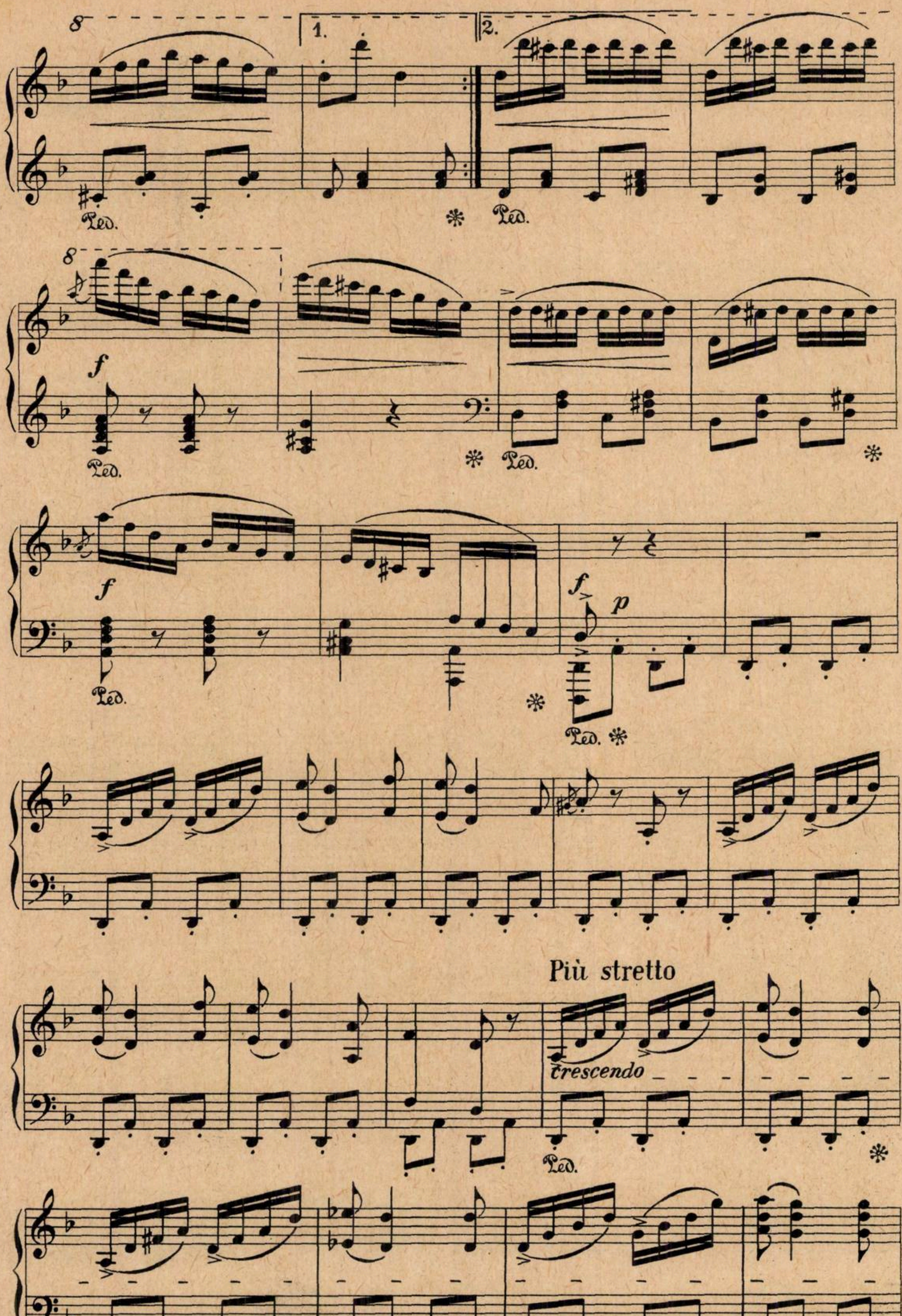

Allegro giocoso
sempre staccato
p
sf
f
8
Ped.

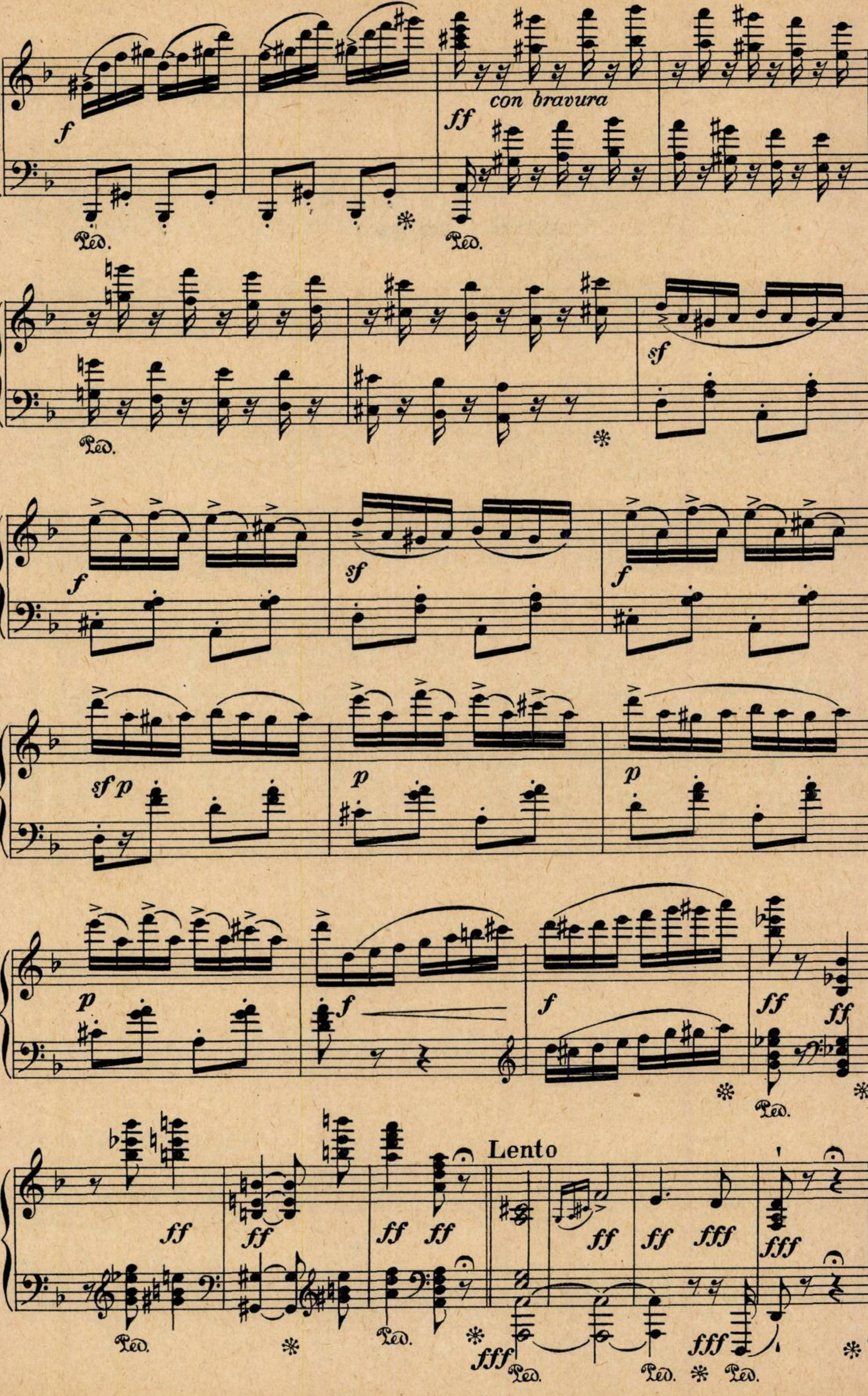

Ped.
6
8
Ped.
dim.
Andante
p
Ped.
pp una corda
3
mf
p poco rit.
Tempo I Allegro
p


8
8
8
cresc.
Ped.
8
Ped.
Ped.
crescendo
molto cresc.
f
a tempo
f
poco rit.
ff
sf
p


p
mf
mf
cresc.
f
Ped.
ff
Ped.
sf
Ped.
sf


Ped.
sf
f
Ped.
Ped.
fp
cresc.
f
8
fp
Ped.
8
8
p
Ped.
8
Ped.
Ped.

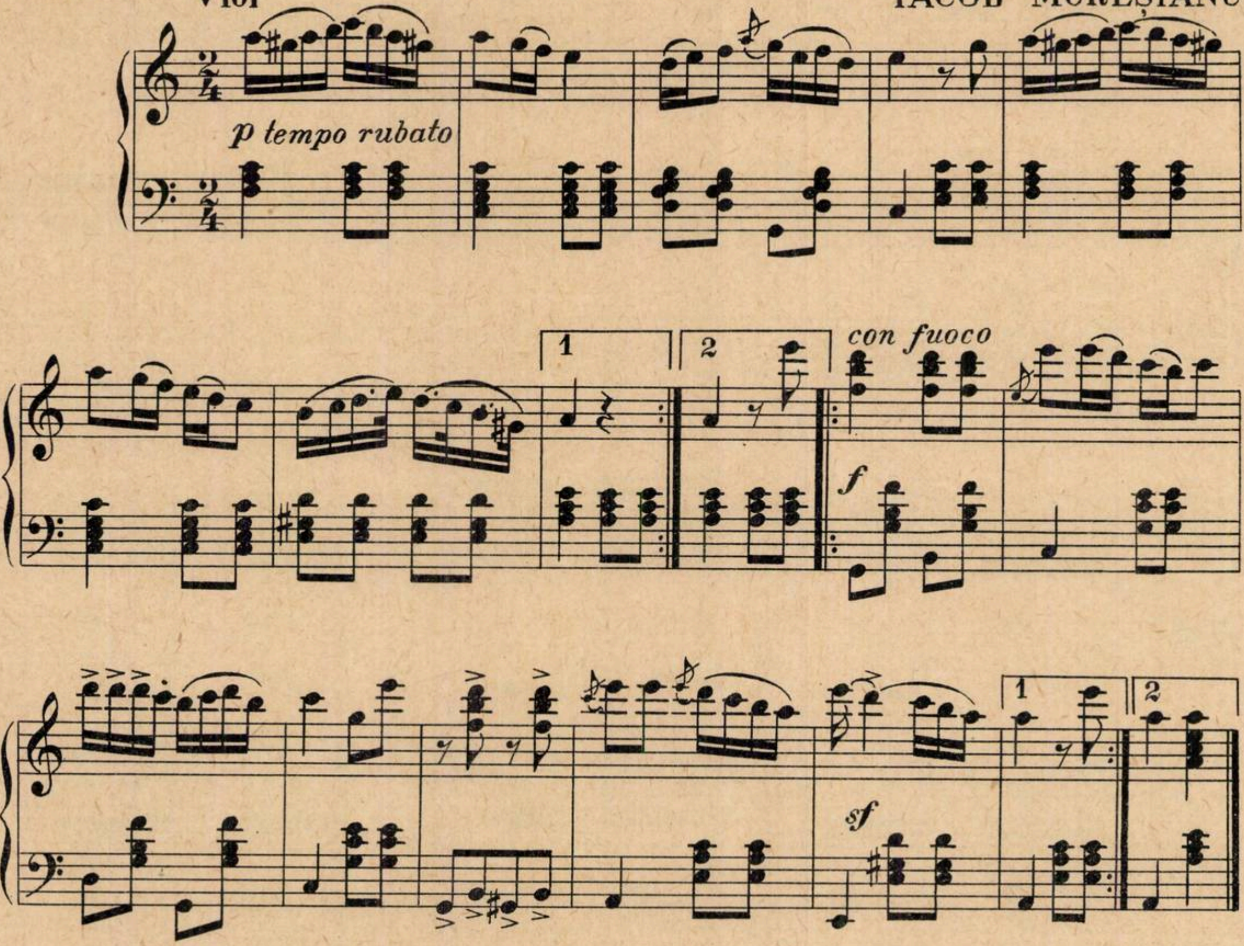

8
1.
2.
Ped.
*
Ped.
8
f
Ped.
*
Ped.
*
f
Ped.
*
f
p
Ped.
*
Più stretto
crescendo
Ped.
*
Ped.
*
Ped.


f
Ped.
con bravura
ff
Ped.
Ped.
sf
f
sf
f
sf p
p
p
p
f
f
ff
ff
Ped.
ff
ff
ff
ff
Lento
ff
ff
fff
fff
fff
fff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

ARDELEANA

Aranj:
IACOB MUREȘIANU

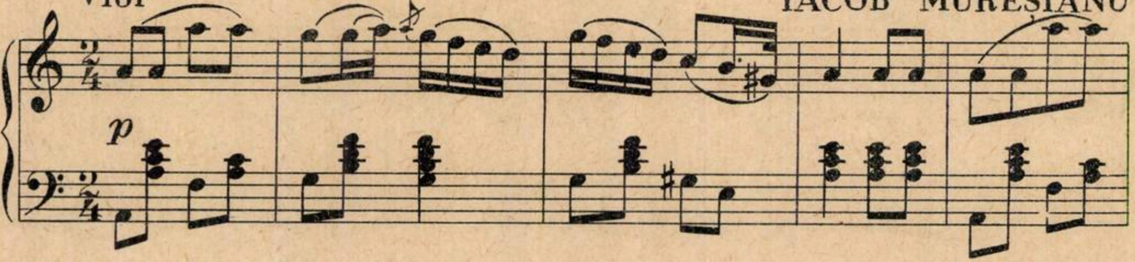
Vioi

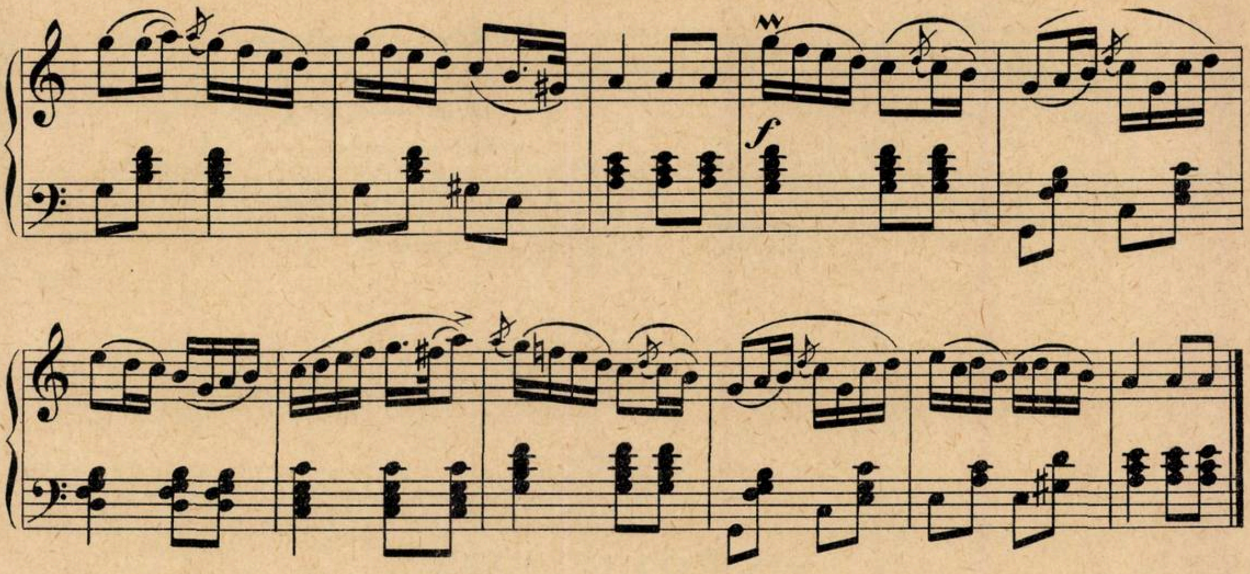

p tempo rubato
1
2
con fuoco
f
1
2
sf

DIN ȚARA OLTULUI

Aranj:
IACOB MURESIANU

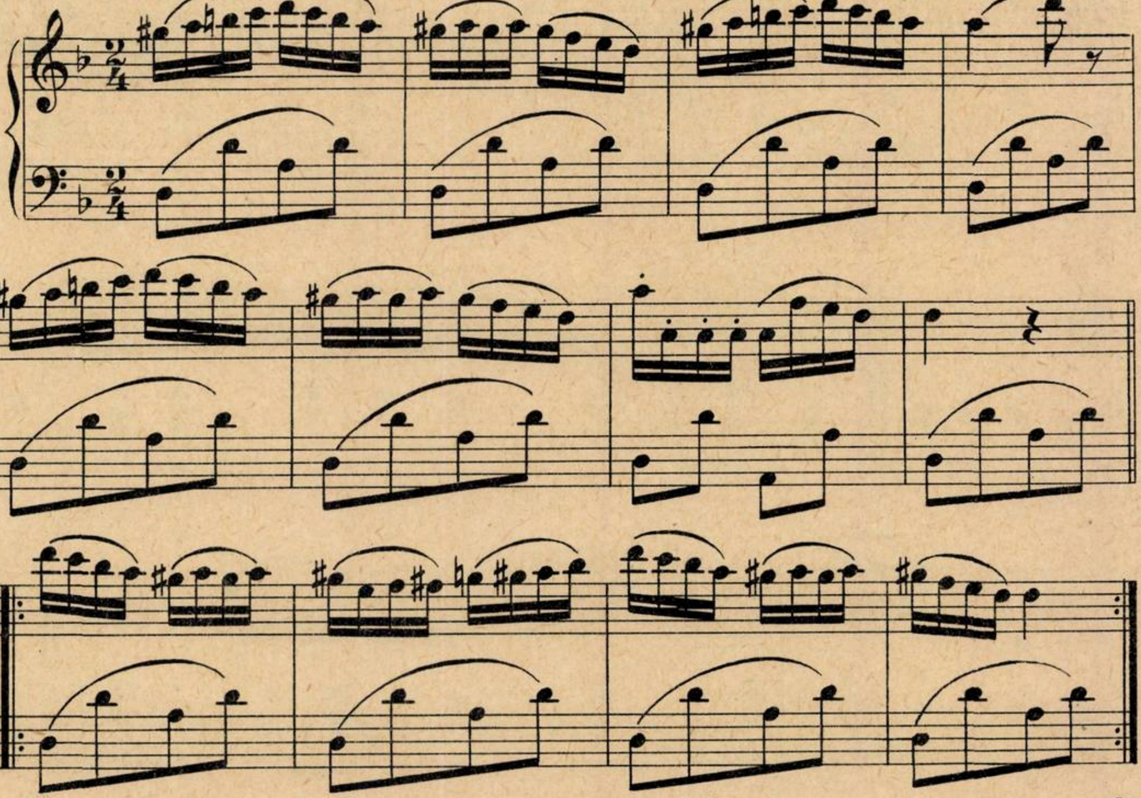
Vioi

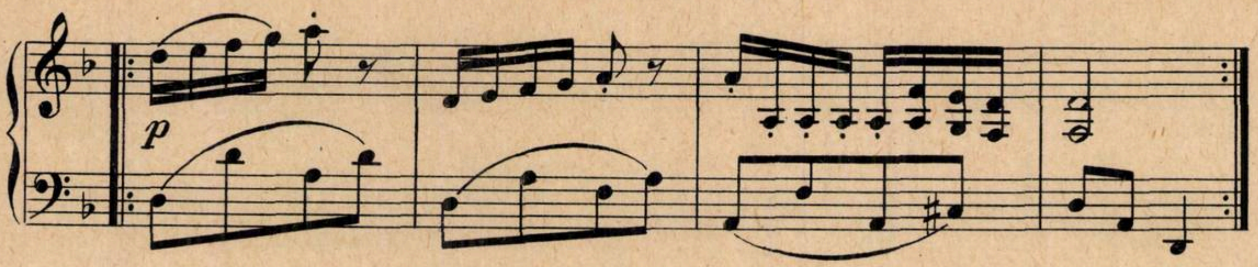




SÎRBA

Aranj:
IACOB MUREȘIANU

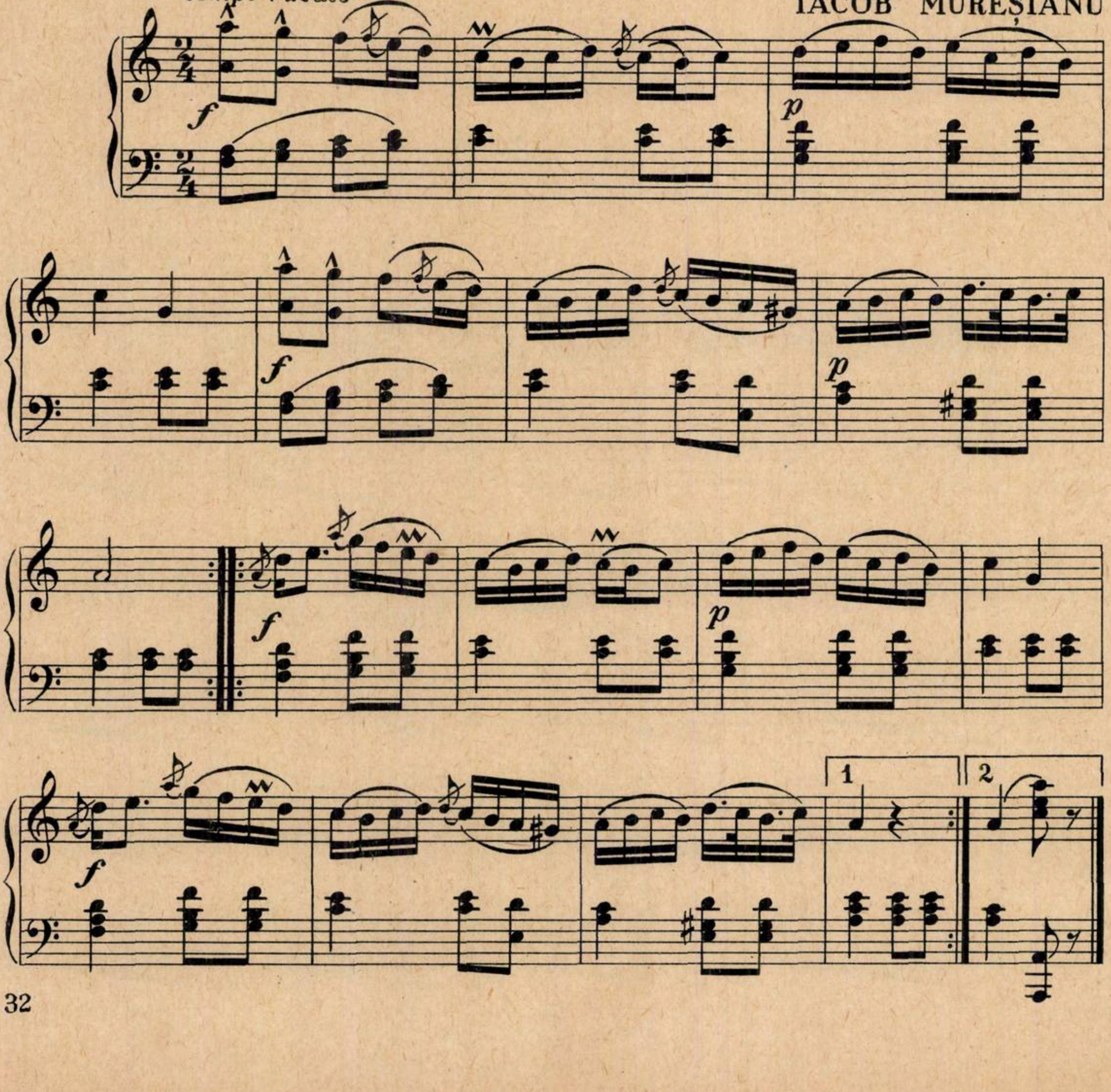




BISTRIȚEANA

Vioi
tempo rubato

Aranj:
IACOB MUREȘIANU

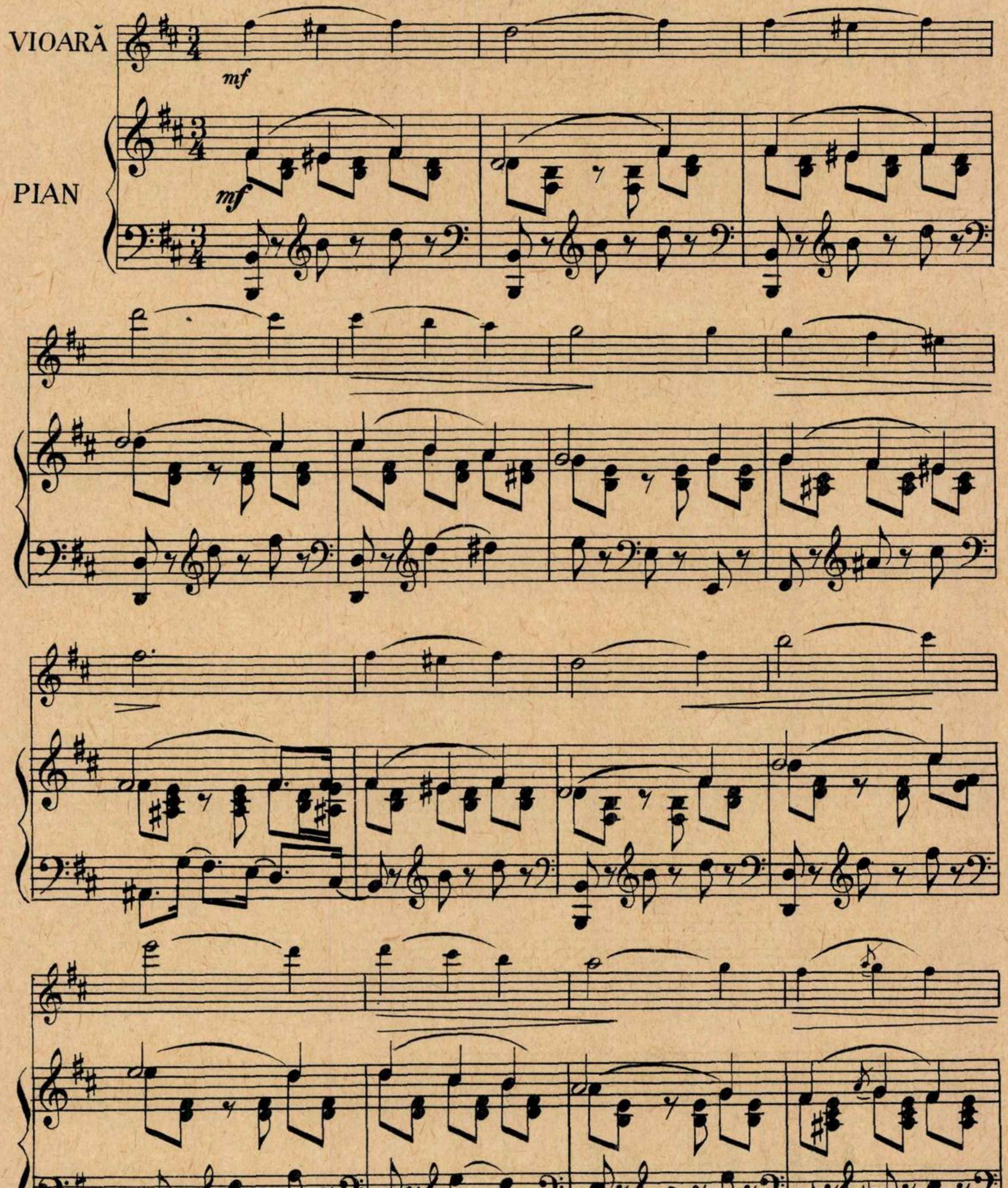


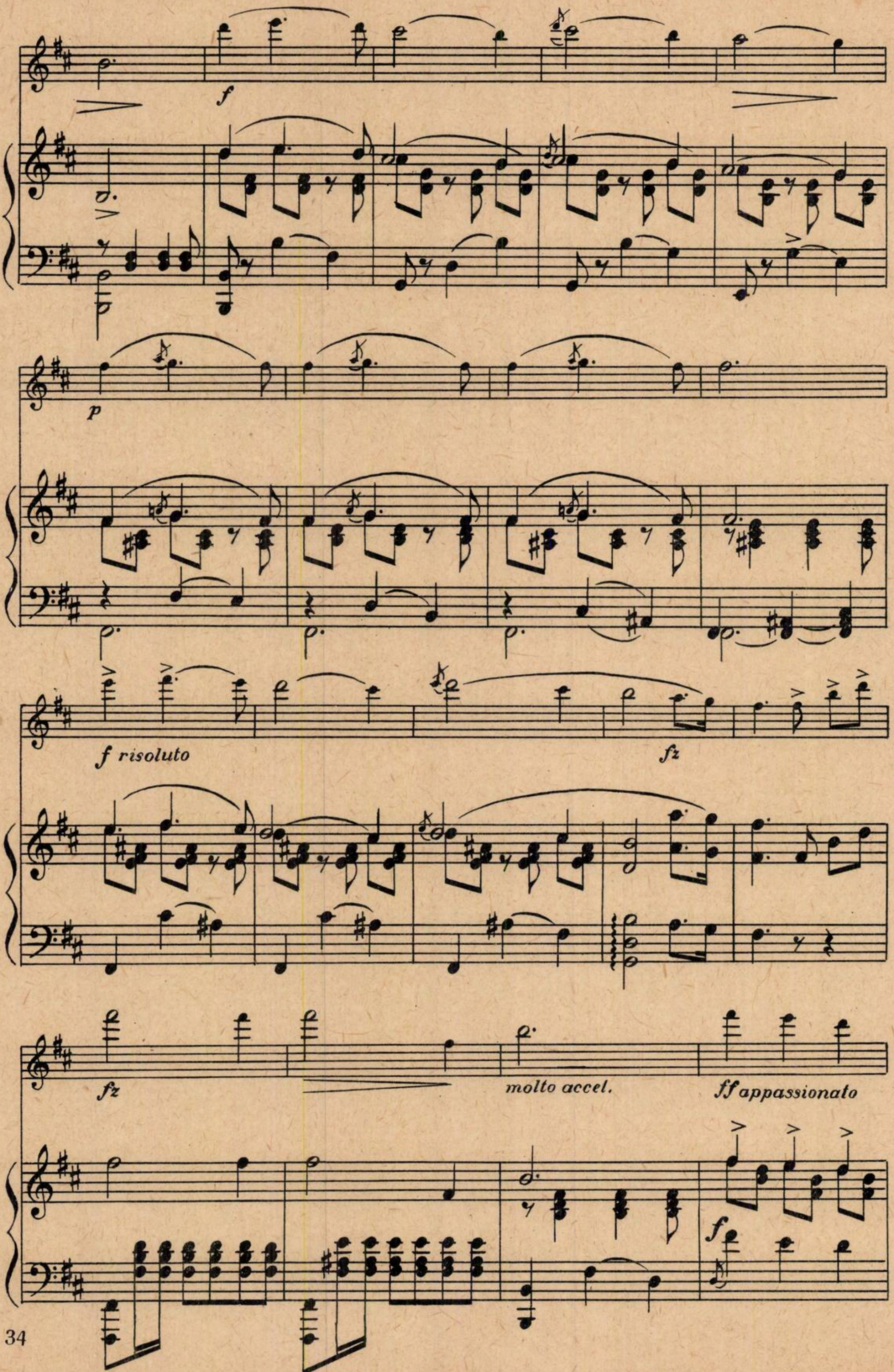
ELEGIE

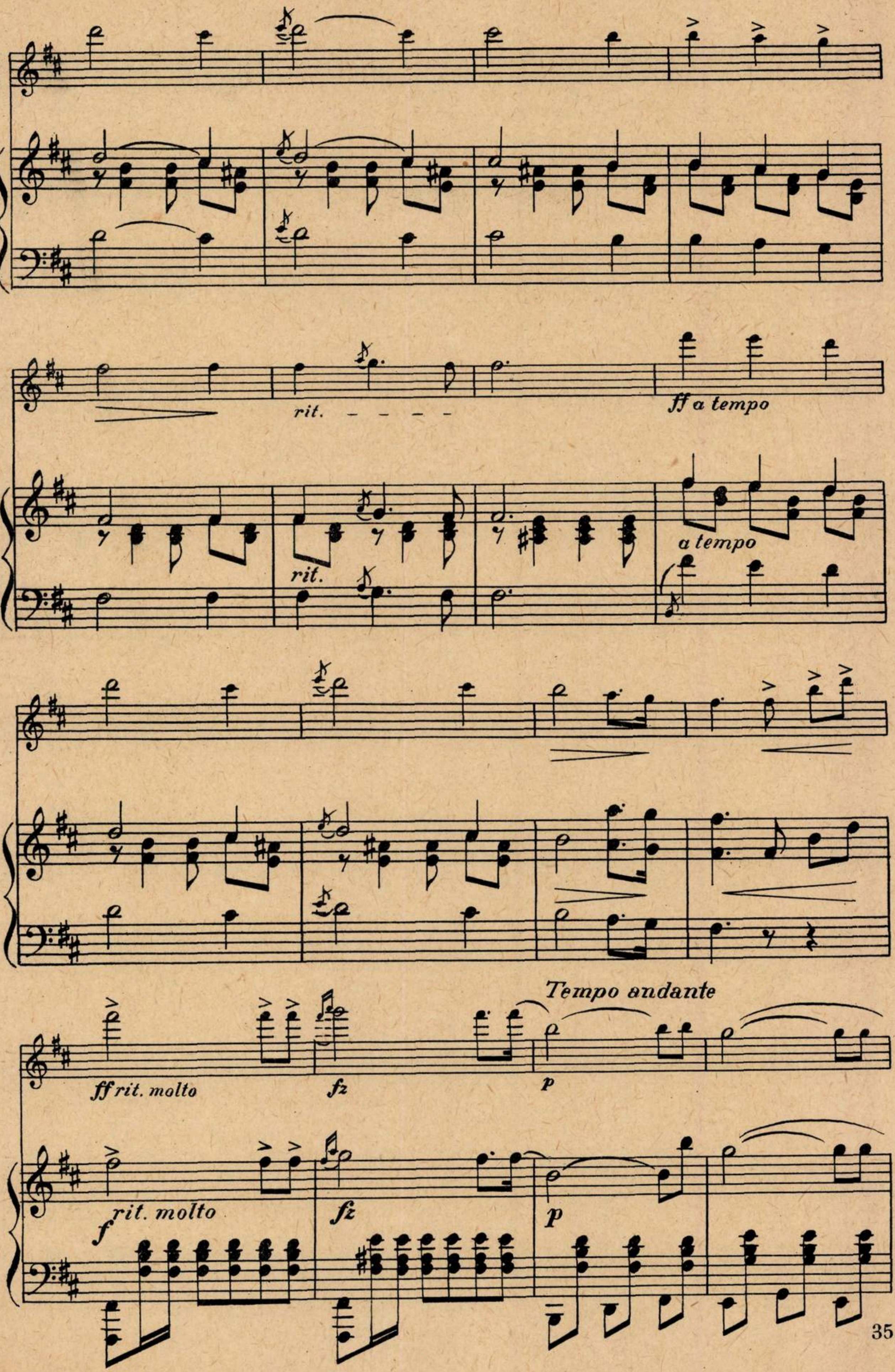
LA MORMÎNTUL UNUI AMIC

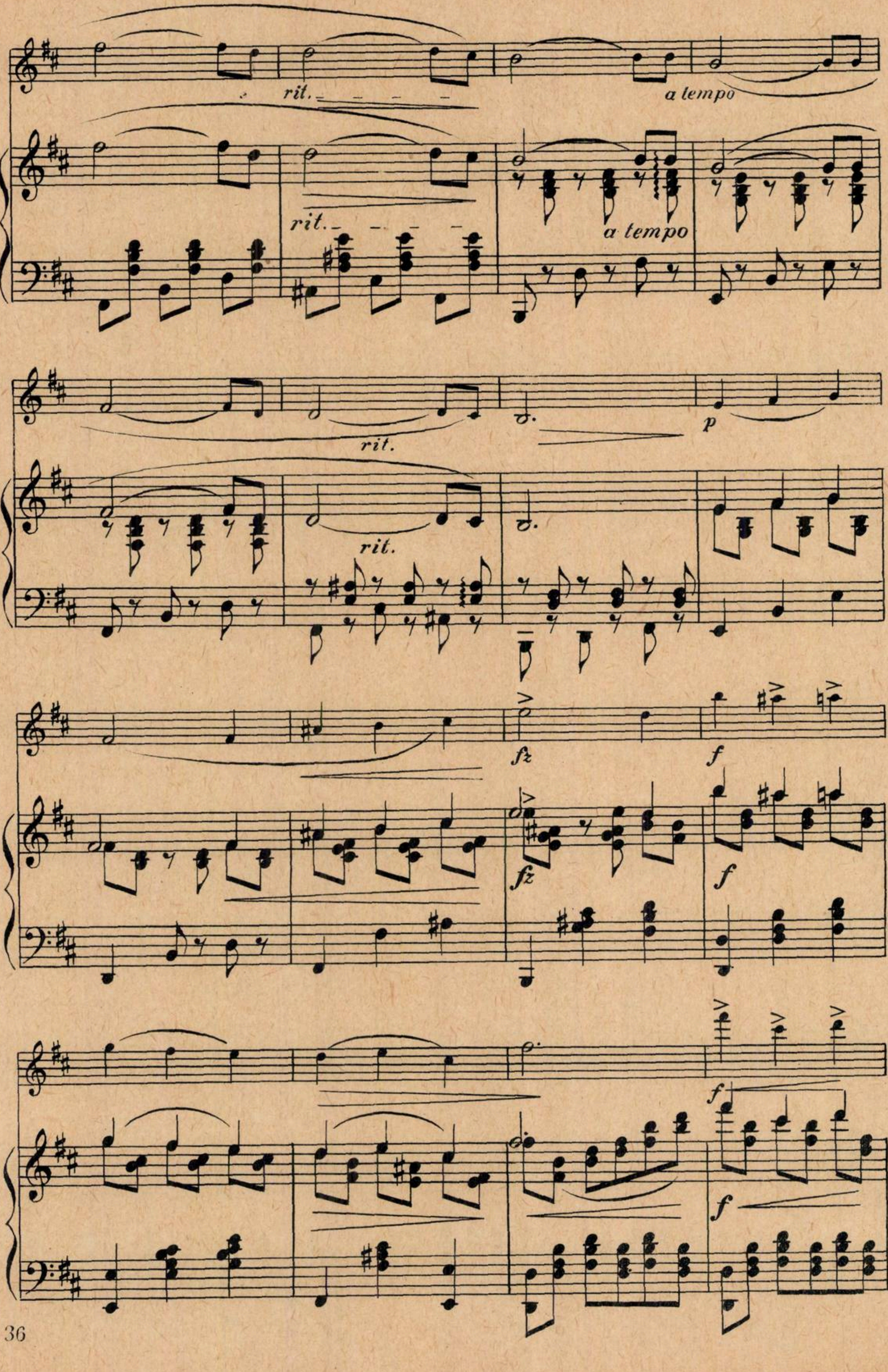
IACOB MUREȘIANU

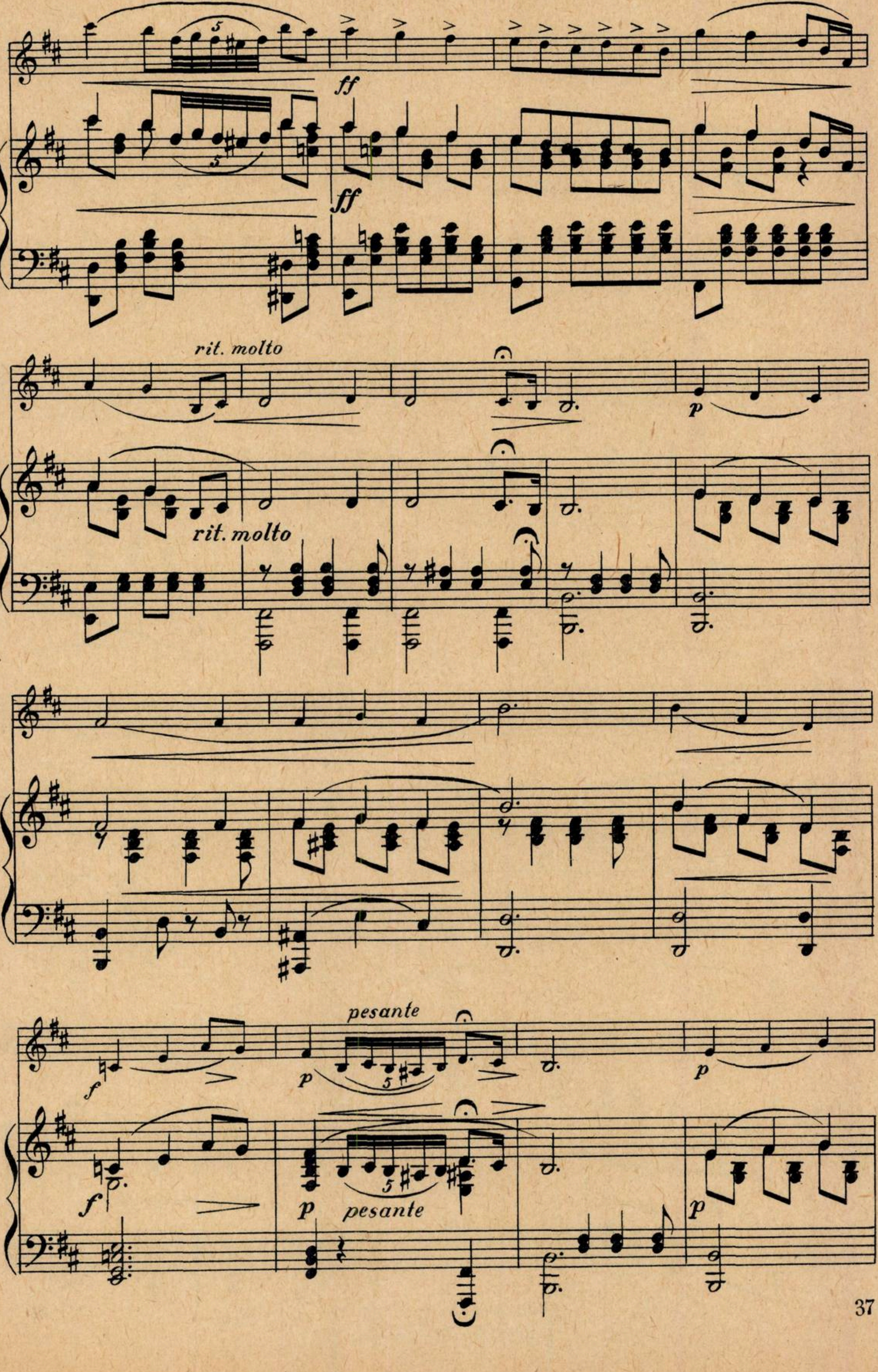
Con moto e sentimento

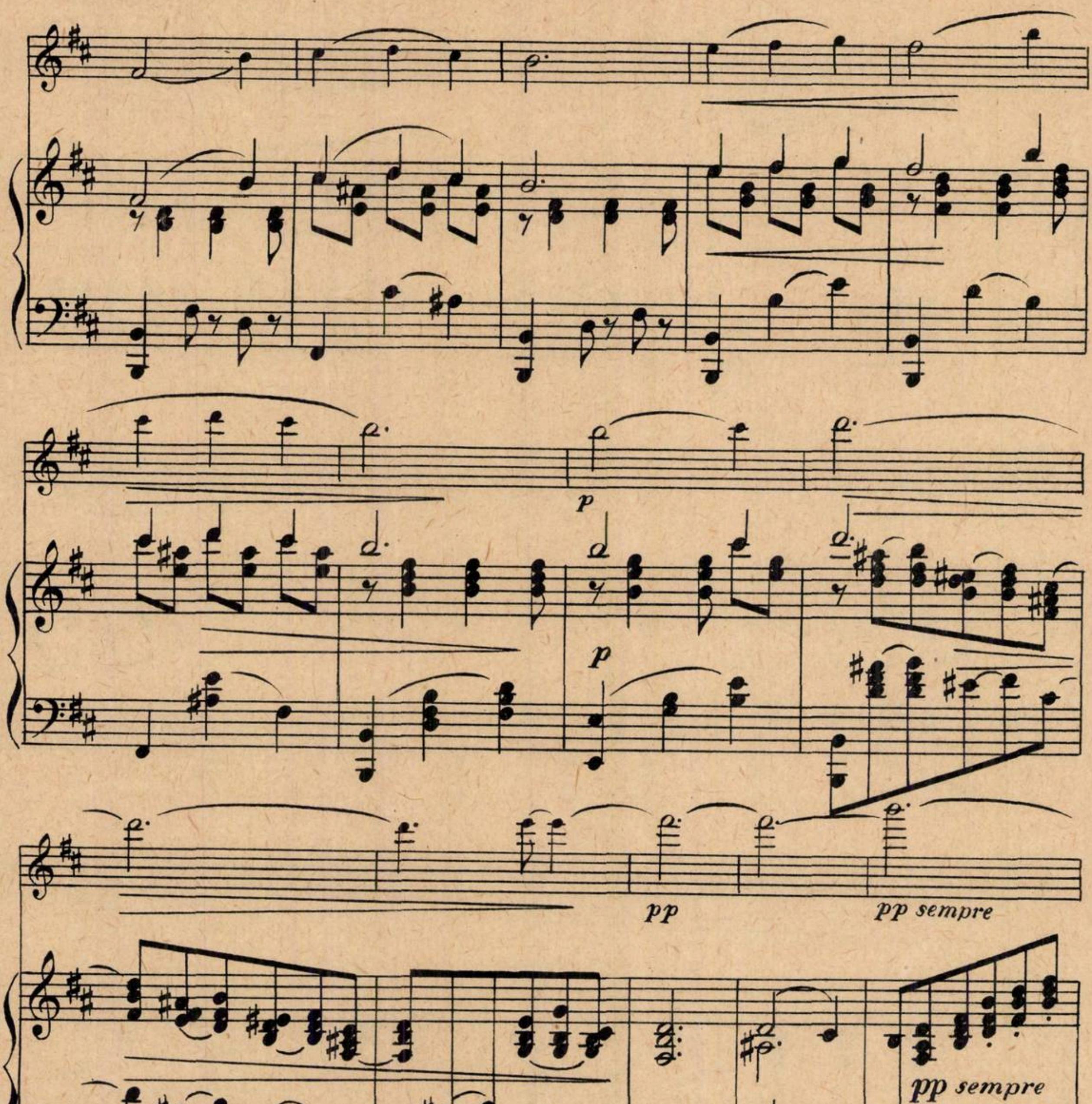

VIOARĂ
PIAN
mf
mf


f
p
f risoluto
fz
fz
molto accel.
ff appassionato
f


rit.
ff a tempo
rit.
a tempo
Tempo andante
ff rit. molto
fz
p
f rit. molto
fz
p


rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
rit.
p
fz
f
fz
f
f
f


5
ff
5
ff
rit. molto
rit. molto
p
f
pesante
p
5
f
5
p
pesante
p
p


p
p
pp
pp sempre
pp sempre
morendo
lento
pp
ppp morendo
Ped.
Ped.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Noi lucrări muzicale

editate de Serviciul de Tipărituri Muzicale al Uniunii Compozitorilor din R. P. R.

MICI PIESE INSTRUMENTALE

ZENO VANCEA	*Cintec de leagăn*

MUZICĂ CORALĂ CLASICĂ

J. S. BACH	*Freu dich sehr, o meine Seele* *Auf meinen lieben Gott*
J. S. BACH	*Es woll' uns Gott genädig sein* *Es ist das Heil uns kommen her.*
J. S. BACH	*In dulci jubilo* *Sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth* *Ein' feste Burg ist unser Gott*
J. S. BACH	*Das neugeborne Kindelein* *Aus tiefer Noth schrei ich zu dir* *Herzlich thut mich verlangen*

MUZICĂ DISTRACTIVĂ (voce și pian)

ELLY ROMAN	*De ți-ar spune poarta ta*	*Nr. 10*
GHERASE DENDRINO	*Să nu ne despărțim*	*Nr. 11*
EMANUEL IONESCU	*Trece-un car cu boi pe drum*	*Nr. 12*
ION VASILESCU	*Să-mi cînți un cîntec de iubire*	*Nr. 13*
DUMITRU G. FLORESCU	*Steluța*	*Nr. 14*
I. BĂJESCU-OARDĂ	*Flori de nufăr*	*Nr. 15*
NICOLAE VALERIU	*Ochi căprui*	*Nr. 16*
HARRY REININGER	*Ai rămas doar tu*	*Nr. 17*
PUIU RUBINSTEIN	*Cip-cirip*	*Nr. 18*
EUGEN KOFFLER	*Ascultă-mă*	*Nr. 19*

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARA ROMÎNA
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Calea Victoriei 141

Telefoane:
6.01.47 interior 26
6.01.43 interior 13
5.21.19

PREŢUL LEI 5

Lito-Tipografia Fondului Muzical, str. 14 Martie nr. 25, Bucureşti — C-da 73

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VII APRILIE Nr. 4/1957

1639.

Cuprinsul

Invățătura leninistă despre artă și unele probleme ale muzicii noastre. (pag. 3)

O consacrare și un îndemn. (pag. 5)

Inchiderea Congresului compozitorilor sovietici. (pag. 6)

DISCUŢII

Alfred Mendelsohn

In apărarea decenții în critică sau ce înțelegem prin contemporaneitate în muzică.
— Răspuns la articolul „In apărarea muzicii contemporane" de G. Bălan. — (pag. 7)

Mihai Rădulescu

Insemnări pe marginea unor lucrări de George Enescu. (pag. 14)

PROBLEME DE CREAŢIE ALE MUZICII NOASTRE

Dimitrie Cuclin

Despre armonizarea modală. (pag. 18)

IN AJUTORUL IUBITORILOR DE MUZICĂ

C. Stroescu

Gînduri despre lied. (pag. 27)

O însemnată discuție. (pag. 30)

AL III-LEA CONCURS NAŢIONAL AL TINERILOR SOLIŞTI

Canto — *Silvia Feller* (pag. 31); Instrumente de coarde și muzică de cameră — *Al. Theodorescu* (pag. 31); Pian — *Ștefan Niculescu* (pag. 32); Suflători — *P. Nițulescu* (pag. 33); Muzică populară — *Tiberiu Alexandru* (pag. 34); *Rezultatul final al Concursului* — (pag. 43).

VIAŢA MUZICALĂ

Oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu — *Al. Colfescu* (pag. 35); Oratoriul „1907" de Alfred Mendelsohn — *Liviu Rusu* (pag. 36); Un concert al tinereții — *L. T. Teclu* (pag. 37) —; Recitale: Mîndru Katz — *Radu Gheciu* (pag. 37); *Alexandru Demetriad* — *Alfred Hoffman* (pag. 38); Fr. Xav. Dressler — *A. Porfetje* (pag. 39).

Tinere elemente promovate de Școala de Muzică din București — *I. V. Pandelescu* (pag. 39).

MAEŞTRII MUZICII ROMÎNEŞTI PESTE HOTARE

— Constantin Silvestri și Alfred Alessandrescu. (pag. 40)

RECENZII

Bartók Béla: Insemnări asupra cîntecului popular — *Tiberiu Alexandru* (pag. 41); Tratatul de contrapunct și fugă de Marțian Negrea — *Liviu Rusu* (pag. 45); Noi tipărituri muzicale E.S.P.L.A. — *Titus Moisescu* (pag. 47).

Răsfoind presa muzicală de peste hotare (pag. 48); Activitatea muzicală în țară (pag. 48).

Supliment

LUCRĂRI CORALE ŞI VOCALE

de

Alfonso Castaldi

(cu un cuvînt introductiv de V. Tomescu).

40 pag. Lei 5

A apărut

STUDII MUZICOLOGICE Nr. 3

(volumul I pe anul 1957)

Semnează studii și cercetări:

LIVIU RUSU, TRAIAN MIRZA, ALEXANDRU SCHMIDT și C. C. GHENEA.

128 pag. Lei 6

Invăţătura leninistă despre artă şi unele probleme ale muzicii noastre

Problemele artei au constituit un obiect de susţinută preocupare al lui Vladimir Ilici Lenin, atît în anii luptei partidului pentru cucerirea puterii de stat cît şi în anii luptei pentru întărirea şi dezvoltarea tînărului stat sovietic. În numeroase rînduri, V. I. Lenin a arătat însemnătatea pe care mişcarea revoluţionară socialistă trebuie să o acorde literaturii şi artei, justei înţelegeri a rolului lor social în lupta de eliberare a poporului.

Caracteristica modului leninist de a pune problemele artei este considerarea lor în lumina problemelor generale ale luptei revoluţionare a proletariatului, mai întîi, şi apoi, în noi condiţii, a întregului popor muncitor. Literatura şi arta, fenomene sociale de cea mai mare însemnătate, nu pot fi rupte de ansamblul vieţii sociale, apreciate în lumina unor exclusive criterii imanente specificului lor „pur" ci, respectîndu-se specificul lor, ţinîndu-se seama de caracteristicile lor în ansamblul fenomenelor sociale, trebuie privite legate de aceste fenomene, într-o interdependenţă cu ele. Astfel, modul leninist de a pune problemele artei este străin de orice estetism, de orice tendinţă spre autonomizarea fenomenelor artistice : cauza artei face parte integrantă din cauza generală a luptei revoluţionare. A recunoaşte făţiş acest lucru, a milita în mod organizat pentru ca arta să slujească mersul înainte al societăţii, revoluţia socialistă, înseamnă a respecta şi a fi însufleţit de principiul leninist al partinităţii artei. Acest principiu este larg şi multilateral şi îşi găseşte întruchiparea concretă în forme diferite potrivit cu schimbarea condiţiilor concret istorice ale luptei revoluţionare, dar esenţa sa rămîne aceeaşi : legătura indiscutabilă a artei cu lupta socială revoluţionară, cu viaţa poporului.

Acestui principiu îi sînt credincioşi nu numai creatorii de artă membri de partid, ci marea majoritate a creatorilor nemembri de partid din ţările în care s-a instaurat puterea socialistă. Prin contribuţia pe care o aduc înfloririi culturii patriei socialiste, arătînd lumii întregi, şi pe această cale, forţa şi vitalitatea orînduirii noi din ţara noastră, făuritorii de artă aduc o însemnată contribuţie la cauza generală a luptei revoluţionare, la prestigiul internaţional al orînduirii democrat-populare.

În muzica noastră, problema partinităţii se pune în toată amploarea ei şi-şi găseşte căi de rezolvare multiple. O serie de lucrări, de la cîntece de masă la mari oratorii afirmă în mod făţiş hotărîrea creatorilor lor de a interveni în mod direct în viaţa socială, de a răspunde cerinţei leniniste ca arta să unească simţirea, gîndirea şi voinţa maselor, să le ridice.

Dar partinitatea artei nu se manifestă doar în lucrări cu text sau cu program. Astăzi a fi partinic pentru un creator înseamnă a dărui ceea ce are mai bun în gîndirea, simţirea, talentul, măiestria sa, cauzei culturii noi, socialiste. Şi din această cultură fac parte, evident, şi creaţii muzicale fără text, fără program. Lenin aprecia deosebit de mult sonata „Apassionata" de Beethoven. Relatînd acest lucru, Maxim Gorki se referea la următoarele cuvinte ale lui Lenin : „Nu cunosc ceva mai puternic decît „Apassionata", aş asculta-o în fiecare zi. O muzică uimitoare supraomenească. Întotdeauna mă gîndesc cu o mîndrie poate naivă „iată ce minuni pot face oamenii" !

O muzică ce-ţi sporeşte încrederea în om, în măreţia, onoarea şi demnitatea sa, ce-ţi infirmă toate „teoriile" pline de ură faţă de om ale antiumanismului burghez contemporan, o muzică ce contribuie la întărirea hotărîrii de a apăra măreţia, onoarea şi demnitatea omului împotriva duşmanilor săi — o asemenea muzică face parte din cultura omului eliberat de exploatarea socială, chiar şi dacă nu are program sau text.

În acest sens sînt de semnalat numeroase succese ale muzicienilor noştri. De la miniaturile instrumentale la simfonii — multe opere se disting prin conţinutul lor de un profund umanism, reliefat într-o formă măiastră. Compozitori vîrstnici şi tineri îşi aduc astfel aportul la cauza culturii umaniste a socialismului. Din această cultură nu fac şi nu pot face parte creaţii lipsite de idei, care caricaturizează aspectul moral al omului, care înjosesc omul prezentîndu-l cenuşiu, lipsit de toate trăsăturile ce-i pot face măreţia.

În acest sens, V. I. Lenin a spus cuvinte deosebit de actuale azi pentru arta noastră în general şi, deşi ele nu se referă la ea direct, şi pentru muzică : „oricare artist, oricare se consideră artist, are dreptul să creeze liber, conform idealului său, independent de orice.

Dar se înţelege, noi sîntem comunişti. Noi nu trebuie să stăm cu mîinile încrucișate și să dăm posibilitatea haosului să crească acolo unde poate... Prea sîntem „răsturnători" în pictură. Frumosul trebuie păstrat, trebuie să fie luat ca model, trebuie să pornim de la el, chiar dacă-i „vechi". De ce oare să întoarcem spatele frumosului autentic, să renunțăm la el ca la punctul de plecare pentru dezvoltarea ulterioară, numai pentru că e „vechi"? ... De ce să ne închinăm în fața a ceea ce este nou ca în fața unui zeu, căruia trebuie să i te supui numai pentru că „este nou"?... Este un non sens, un adevărat non sens. Aici e multă fățărnicie și desigur și o stimă inconștientă față de moda artistică ce domnește în Apus. Sîntem buni revoluționari, dar ne socotim datori, nu se știe de ce, să dovedim că și noi sîntem „la înălțimea culturii moderne". Eu însă am îndrăzneala să mă declar „barbar". Nu sînt în stare să consider operele expresionismului, futurismului, cubismului și celorlalte „isme" drept cea mai înaltă manifestare a geniului artistic".

Actualitatea acestor cuvinte este mai arzătoare ca oricînd, azi cînd în setea lor justificată de cunoștințe, de cultură, unii tineri muzicieni ajung să ia o poziție, lipsită de discernămînt, de adulare nejustificată „din principiu" a ceea ce se prezintă ca „nou" în arta contemporană și de dispreț deopotrivă de nejustificat, „din principiu", față de ceea ce apare nou în creația noastră și chiar față de ceea ce este mai vechi în ea. Criteriile leniniste de apreciere cu discernămînt a moștenirii culturale, sînt deopotrivă de valabile cînd se apreciază cultura atît de contradictorie a lumii contemporane. Criteriile umanismului, ale realismului și ale frumosului antentic, legat de adevăr, ale caracterului popular înțeles în mod larg și just — trebuie să stea la temelia aprecierii noastre despre muzica contemporană. Drumul realismului socialist, muzica romînească nu se pot dispensa de spirit înnoitor, de căutări creatoare; Lenin arăta că pe terenul nou socialist crește o artă într-adevăr nouă și mare, care va avea forma corespunzătoare conținutului său. În lumina aceasta trebuiesc apreciate și sprijinite căutările în domeniul formei izvorîte din conținutul nou al epocii pe care o trăim. Pentru a înțelege în adîncime raportul dialectic dintre conținut și formă, de însemnătate excepțională este teoria leninistă a reflectării și aplicarea ei consecventă la muzică, potrivit cu specificul acestei arte. Din păcate în ultimul timp nu au mai apărut articole substanțiale care să tindă să aprofundeze mai departe problemele teoriei reflectării în muzică. Asemenea studii sînt deosebit de necesare. De asemenea sînt necesare studii de sinteză cu privire la modul concret de aplicare a învățăturii leniniste despre caracterul popular al artei, la problemele muzicii. În aceste domenii multe confuzii au fost înlăturate dar trebuie mărturisit că nu toate.

Justa înțelegere a ceea ce înseamnă caracterul popular al unei culturi muzicale este cheia de boltă a activității făuritorilor ei. Și, cu privire la aceasta, V. I. Lenin ne-a lăsat indicații și ele trebuiesc aplicate în mod creator, potrivit cu specificul condițiilor istorice în care se dezvoltă cultura noastră muzicală.

„Arta aparține poporului. Prin rădăcinile ei cele mai adînci ea trebuie să pătrundă în însuși grosul maselor largi muncitoare. Ea trebuie să fie pe înțelesul acestor mase și iubită de ele. Ea trebuie să unească simțirea, gîndirea și voința acestor mase, să le ridice. Ea trebuie să ridice artiști din sînul ei și să-i dezvolte".

Aceste cuvinte adresate de V. I. Lenin Clarei Zetkin cuprind concentrată concepția marelui conducător asupra legăturii dintre artă și viața poporului. Ele trebuie să fie mereu vii în fața creatorilor din țara noastră, ele trebuie să-i călăuzească pe drumul spinos dar atît de plin de satisfacții al slujirii poporului printr-o cultură muzicală socialistă de o înaltă măiestrie, cu rădăcini adînci în gîndirea, simțirea și voința poporului.

O consacrare şi un îndemn

A intrat în tradiţia recentă a ţării noastre ca în fiecare an lucrări deosebit de valoroase din domeniul literaturii şi artei, ştiinţei şi invenţiilor să aducă făuritorilor lor „Premiul de Stat al Republicii Populare Romîne“.

PREMIUL DE STAT
AL REPUBLICII
POPULARE ROMÎNE

În fiecare an o serie de lucrări, ce s-au vădit a fi de cea mai mare însemnătate pentru dezvoltarea culturii noastre muzicale, în actuala etapă, sînt consacrate şi pe această cale. Este o consacrare, este şi un îndemn de a persevera, de a se avînta tot mai sus spre cele mai înalte culmi.

Cel care a parcurs lista muzicienilor distinşi cu Premiul de Stat nu s-a mirat văzînd în fruntea ei pe pasionatul compozitor şi cercetător în domeniul ştiinţei muzicale *Dimitrie Cuclin*, căruia i s-a acordat Premiul de Stat, clasa I-a, pentru Simfonia a XIV-a. Prin această lucrare se aduce preţuire întregului drum creator al distinsului muzician care şi-a pus tot talentul şi cunoştinţele în slujba muzicii romîneşti. Acordarea Premiului de Stat lui D. Cuclin trebuie să fie un îndemn la cunoaşterea şi interpretarea mai consecventă a creaţiei sale.

Compozitorul *Tudor Ciortea* a fost distins cu Premiul de Stat, clasa II-a, împreună cu *Max Eisikovits* şi *Sigismund Toduţă*. Cvartetul nr. 2 de Tudor Ciortea, caracterizat prin construcţia de o mare claritate, tematica legată de muzica noastră populară, s-a bucurat de o apreciere caldă a iubitorilor de muzică. Opera-basm „Povestea ţapului“ de Max Eisikovits (libret de I. Balea şi I. Bartalis, după o poveste de S. Marşak), montată la Opera romînă de stat din Cluj, a marcat o etapă în domeniul creaţiei de opere după 23 August 1944. La temelia muzicii stau intonaţiile folclorului ardelean, prelucrate în chip personal de compozitor. Prin „Simfonia nr. 1“, Sigismund Toduţă a înscris o pagină remarcabilă în cartea simfonismului nostru. De o mare bogăţie, avînd o susţinută tensiune emoţională lirico-dramatică, folosind în mod creator la un nivel înalt de măiestrie, particularităţi ale folclorului nostru, simfonia s-a impus din capul locului ca o lucrare deosebit de valoroasă.

În domeniul interpretării, doi mari maeştri ai baghetei *George Georgescu* şi *Constantin Silvestri* au fost distinşi cu Premiul de Stat, clasa I-a. Stăruie în amintirea tuturor iubitorilor de muzică magistralele concerte cu oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu“ de Gheorghe Dumitrescu, prezentat în primă audiţie sub conducerea muzicală a lui George Georgescu. Constantin Silvestri şi-a cucerit de mult dragostea celor cărora le este scumpă cauza muzicii romîneşti nu numai prin remarcabilele sale însuşiri artistice dar şi prin continuitatea cu care propagă muzica noastră atît în ţară cît şi peste hotare. Marelui nostru dirijor i s-a acordat înalta distincţie pentru cele 9 prime audiţii de muzică romînească din anul 1955 şi pentru promovarea creaţiei simfonice romîneşti în cadrul activităţii sale cu orchestra Radio.

Tenorul *Constantin Stroescu* a aflat vestea că a fost distins cu Premiul de Stat, clasa II-a, de la radio, în seara zilei de 15 martie 1957, zi în care a împlinit 72 de ani. Acest amănunt capătă parcă o valoare de simbol : Constantin Stroescu, an de an, de-a lungul întregii sale cariere, a fost sprijinitor şi reprezentant de cinste al artei noastre muzicale. El este cel care a cîntat pentru prima oară „Cîntecele pe versuri de Clément Marot“ de George Enescu, la începutul acestui veac. Totodată a fost cel care a promovat cîntecele tinerilor compozitori romîni de azi. Elevilor săi, printre care se numără Cornelia Gavrilescu, Jolanda Mărculescu, Dan Iordăchescu, Theodora Rădulescu şi alţi cîntăreţi care ne fac cinste, le-a transmis, o dată cu măiestria şi un gust ales, marea dragoste pentru muzica noastră.

Dirijorul *Ionel Budişteanu*, talentatul animator şi conducător de orchestre populare, a fost distins, pentru concertele dirijate în anul 1955, cu Premiul de Stat, clasa III-a.

Este pentru prima oară că lucrări de muzicologie figurează în rîndurile celor distinse cu Premiul de Stat. Titularul primului Premiu de Stat de muzicologie este prof. *George Breazul*, cercetătorul eminent al istoriei muzicii noastre, al viersului popular romînesc. Lucrările distinse cu premiu sînt binecunoscute cititorilor revistei noastre, ele fiind publicate în paginile ei: „Relaţiile muzicale romîno-ruse“, „Noi date asupra relaţiilor romîno-ruse“ şi „Învăţămîntul muzical în Ţara Romînească“.

Premiile de Stat ale Republicii Populare Romîne acordate unor muzicieni de seamă ai ţării au constituit o nouă dovadă a înaltei preţuiri de care se bucură „arta sonurilor“ în patria noastră.

Inchiderea Congresului Compozitorilor Sovietici

Congresul Compozitorilor Sovietici, la care au participat numeroşi delegaţi atît din U.R.S.S. cît şi de peste hotare, şi-a încheiat lucrările la 3 aprilie.

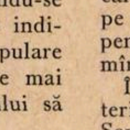
La discuţii s-au înscris peste 100 vorbitori în frunte cu unele personalităţi de seamă ca *D. T. Şepilov, N. A. Mihailov, D. Şostacovici, T. Hrenikov, G. Hubov, I. Kremlev, I. Keldîş* ş. a.

A fost analizată activitatea desfăşurată de compozitori şi mersul ascendent al creaţiei acestora, scoţîndu-se în relief, de către vorbitori, necesităţile promovării individualităţii creatoare, întăririi bazelor naţional-populare ale creaţiei muzicale precum şi necesitatea ca cele mai importante laturi ale vieţii contemporane a poporului să ocupe un loc determinant în creaţia muzicală.

Compozitorii din R.P.R. au fost reprezentaţi printr-o delegaţie alcătuită din maeştrii emeriţi ai artei *Ion Dumitrescu*, primul secretar al Uniunii Compozitorilor, *Alfred Mendelsohn*, secretar al Uniunii Compozitorilor, *Zeno Vancea*, secretarul Secţiei de muzicologie şi redactor şef al revistei „Muzica“.

Transmiţînd Congresului salutul compozitorilor din R.P.R., maestrul Ion Dumitrescu a rostit o cuvîntare în care a arătat, între altele, năzuinţele comune care leagă pe toţi muzicienii înaintaţi din lume şi hotărîrea de a lupta pentru o muzică — expresie a epocii noastre pline de frămîntări şi de înfăptuiri constructive.

În numărul viitor al revistei „Muzica“, vor apare materiale asupra hotărîrilor Congresului Compozitorilor Sovietici.



DISCUŢII

In apărarea decenţei în critică sau ce înţelegem prin contemporaneitate în muzică

Răspuns la articolul «In apărarea muzicii contemporane» de G. Bălan

de Alfred Mendelsohn

Tînărul critic George Bălan are meritul de a deschide şi întreţine (cu destulă vervă de altfel) dezbaterea în presă a unor păreri interesante despre muzică şi estetică muzicală. El pune în articolul publicat de „Contemporanul“ din 1 martie 1957 probleme a căror importanţă nu poate scăpa nimănui. Nu e de mirare ca, punîndu-le în coloanele unei publicaţii de importanţa „Contemporanului“, însuşi scrisul său, stilul său de a face critică, de a-şi „rosti“ părerile, răsunetul real (faţă de cel scontat) şi concluziile la care ajunge, să pună o sumedenie de probleme.

Aci vreau să fac abstracţie de caracterul instabil al opiniilor şi de varietatea poziţiilor din care izvorăsc aceste opinii ale tov. George Bălan. Aceasta nu pentru a-mi rezerva dreptul — pe care nu-l am — de a-i face ulterior procesul, ci pentru că realmente şi sincer (deci nu retoric), consider că un publicist tînăr, prin vîrsta sa, dar mai ales prin „tinereţea“ *epocii* şi a problematicii pe care o tratează, nu poate şi nu trebuie urmărit şi pus pe două (sau mai multe) coloane, pentru că se războieşte uneori cu sine însuşi. Mie, personal, îmi spune mai mult această mobilitate decît o consecvenţă rigidă — fals „principială“ — care se înşurubează cu încăpăţînare în propriile ei limite ridicînd „din deget“ ori de cîte ori împrejurările trecătoare *par* a-i confirma „justeţea“.

Deci nu-l voi opune pe tov. George Bălan tovarăşului George Bălan, şi nici nu voi turna gaz peste foc în controversa tov. Niculae Buicliu cu tov. Mihai Rădulescu şi George Bălan. Voi încerca mai degrabă să-mi spun părerea în probleme de formă şi de fond, puse în discuţie de articolul lui G. Bălan din nr. 9 (543) al „Contemporanului“ intitulat „In apărarea muzicii contemporane“.

*

Incep pe dos, cu forma, stilul articolului. „Le style c'est l'homme“ *). Să vedem deci *cum* procedează tov. G. Bălan.

Prima frază a articolului ne şi pune pe gînduri. Ascultaţi : *„N-aş fi intervenit* în polemica violentă (Sic !) dezlănţuită“ etc... etc... (sublinierea noastră).

Nu sînt împotriva folosirii persoanei întîi şi nu neg dreptul tov. George Bălan să scrie cum îi place şi nici „Contemporanului“ să publice ceea ce crede potrivit. Totuşi, există o decenţă care — pe mine de pildă — m-ar opri să încep în felul acesta un articol în care se confruntă părerile unui critic muzical (tov. M. Rădulescu) cu acelea ale unui compozitor (tov. N. Buicliu). Nu aş folosi verbul a „interveni“, ceea ce înseamnă (în acest caz) a da o lecţie, a „pune la punct“. Există în acest „n-aş fi intervenit dacă“... o nuanţă implicită de minimalizare a „incidentului“ şi a combatanţilor, care n-ar merita efortul unei intervenţii, „dacă“..., dacă n-ar avea semnificaţiile care fac apoi obiectul propriu-zis al articolului.

Cu mai multă modestie, tov. George Bălan ar fi putut începe astfel „Ţin să-mi spun părerea“ sau „Ţin să-mi aduc contribuţia la lămurirea unei probleme pusă la ordinea zilei de controversa între tov. Nicolae Buicliu şi tov. M. Rădulescu (critic muzical)“.

E vorba mai departe de un citat din răspunsul tov. Buicliu (articol publicat — nu ne este clar de ce ? — în „Gazeta literară“) în care acesta pune accentul pe importanţa cunoaşterii conţinutului unei lucrări muzicale ca punct de plecare pentru o judecată de valoare. (După părerea mea un punct de vedere valabil, fiind vorba de „conţinut“ ca *punct de plecare*). Tov. G. Bălan îl comentează în felul următor : „În aparenţă totul ar fi în ordine dar la un examen mai atent lucrurile se prezintă altfel“... Cu alte cuvinte, tov. Buicliu vorbeşte pe deasupra. „Aparent“ are dreptate dar, săpînd mai adînc (lucru de care chipurile tov. Buicliu, laureat al Premiului de Stat, compozitor cu o carieră de 30 ani, profesor de Contrapunct la Conservator... nu ar fi capabil), tov. Bălan va descoperi în ce fel „aparenţele“ înşală. Încă o necuviinţă ! Se poate ca tov. Buicliu să nu aibă dreptate, dar se poate ca şi „intervenţia“ tov. Bălan să fie inutilă şi, departe de a „adînci problema“, să o încurce mai rău. De aceea, mult mai potrivit ar fi fost ca tov. Bălan, după ce l-a citat pe tov. Buicliu, să continue astfel : „Faţă de această teză (sau „acestui argument“) i-aş opune următoarele...“ (fără a mai taxa de „aparent justă“ şi de neadîncită părerea preopinentului şi implicit de realmente justă, de adîncită, părerea proprie).

Pe aceeaşi linie, tov. Bălan apreciază ca *„şcolărească“* părerea tov. Buicliu că „în primul rînd trebuie apreciat conţinutul emoţional şi de idei şi în al doilea rînd, în funcţie de acesta, mijloacele componistice“. Epitetul mi se pare cu totul nepotrivit şi jignitor. În felul acesta, tov. Bălan nu-şi va convinge preopinentul ci va face imposibilă orice discuţie *). Să nu uităm că între oameni care militează pe aceeaşi baricadă, mai slab sau cu mai mare intensitate, dar cu cinste şi însufleţire, există o legătură care se bazează pe stimă şi respect. O expresie a acestui lucru este însuşi cuvîntul „tovarăş“. Nu pot crede că tov. Buicliu militează pentru arta sa de pe poziţii duşmănoase sau doar în chip „şcolăresc“. Tov. Buicliu este între altele şi un om al „şcolii“, iar tov. Bălan nu a avut decît de profitat de pe urma „şcolii“. Cu toţii, tineri şi mai vîrstnici, învăţăm mereu. Dacă însă tov. Bălan vrea să caracterizeze ierarhia propusă de tov. Buicliu (primat al fondului) drept o teză scolastică, mi-e teamă că pînă la urmă nu va putea aduce suficiente argumente în sprijinul părerii sale. Noroc că tov. Bălan vine îndată cu un argument propriu: „ideile şi sentimentele unei opere trebuiesc dezvăluite în însuşi procesul de analiză a mijloacelor componistice“.

---

*) fr. „Stilul este omul“. Cuvinte celebre ale lui Buffon (N.R.).

Ne întrebăm: unde este controversa? Întrucît este teza tov. Buicliu şcolărească, iar teza tov. Bălan nu? Tov. Buicliu spune doar că mijloacele componistice trebuiesc apreciate în funcţie de conţinut. Ce este şcolăresc în aceasta? Nu cumva este aci vorba de o altă metodă a expunerii iar nicidecum de o opoziţie fundamentală?

Există însă cuvinte la modă; pe vremuri: „decadent“, „formalist“ astăzi „şcolăresc, academic, dogmatic“. Este bine, cînd le folosim, să ne dăm seama de întreaga lor semnificaţie, de sensul lor real, de efectul salutar ori vătămător pe care-l poate avea bisturiul verbal — după cum taie în ţesut bolnav sau dimpotrivă în ţesut sănătos, infectîndu-l — şi să nu azvîrlim în gol cuvinte grele.

(Fără să vreau am început să intru în fond, încă o dovadă că forma nu poate fi despărţită de conţinut. De altfel merg aci pe linia preconizată de tov. G. Bălan, adică a dezvăluirii ideilor şi sentimentelor în procesul analizei mijloacelor de expresie).

Mai departe, tov. Bălan spune: „N. Buicliu priveşte însă cu neîncredere şi ironie mijloacele de expresie cucerite de muzică în ultimii 50 de ani...“

În primul rînd (şi acest lucru *nu mi se pare un amănunt de lepădat* şi rog a fi înţeles bine) nu este îngăduit şi nu este scris nicăieri, că ciocnirile de opinii justifică lipsa de politeţe.

Tov. Bălan este un tînăr absolvent al Conservatorului, iar tov. N. Buicliu este un vechi dascăl al aceleiaşi şcoli. Deci nu „N. Buicliu“ — tovarăşe Bălan, — ci „Tovarăşul“ sau „maestrul“ sau „compozitorul“ N. Buicliu! Cît priveşte ironia sau neîncrederea tov. Buicliu, ea este o aserţiune fără temei. După cît se ştie, tov. Buicliu nu respinge mijloacele de expresie folosite în creaţia contemporană decît în măsura în care e convins că ele fac parte din formele de manifestare ale unei atitudini potrivnice artei realiste. Dacă nu ar crede aşa, şi muzica sa ar fi altfel. Este dreptul unui compozitor să fie subiectiv, chiar cînd teoretizează. Dar lucrurile stau şi aci altcum. Tov. Buicliu crede în evoluţia organică a mijloacelor de expresie — a mijloacelor de limbaj, determinată de transformările de fond. Şi tov. Bălan crede la fel, căci iată ce spune la scurt interval după articolul în care „apără“ contemporaneitatea muzicii: „Noul reprezintă un progres numai atunci cînd aduce o expresie mai profundă, o vibraţie sufletească nouă *în raport cu tradiţia“* (sublinierea noastră).

Să sperăm că va rămîne cîtva timp măcar la această părere.

Tov. Buicliu nu vede în „atonalism“ — mai bine-zis în exagerările „atonalismului“ — decît o modă trecătoare şi nu un aspect fundamental al muzicii contemporane. Aşa vede tov. Buicliu, şi nu are nicăieri şi prin nimic pretenţia să se războiască cu „spiritul contemporan“ în muzică. Poate chiar să nu-i placă tov. Buicliu anumite lucrări care îi plac tov. Bălan, sau care îmi plac mie. Poate să considere drept „caduc“ un sistem pe care tov. Bălan îl consideră plin de perspectivă (să zicem „sistemul atonal“). Prin aceasta, tov. Buicliu nu a prejudiciat cu nimic muzica contemporană, iar tov. Bălan prin articolul său nu a apărat decît *acea* muzică „contemporană“ care îi place dînsului. Rămîne de văzut *dacă* această muzică şi *în ce măsură* această muzică *serveşte* dezvoltării creaţiei contemporane în genere şi celei romîneşti în special. La această întrebare voi încerca să răspund mai jos.

Dar fraza citată capătă un aspect mai grav în lumina altui pasaj din articolul tov. Bălan.

De ce „priveşte tov. Buicliu (N. Buicliu) cu neîncredere şi ironie mijloacele de expresie etc...“?

Răspunsul tov. Bălan vine-ntr-un tîrziu:

„Pentru a justifica academismul propriei sale creaţii“. Şi mai departe, în concluzie:

„Muzicologia noastră se impune din ce în ce mai mult ca o realitate. În rîndurile ei se găsesc destui critici conştienţi de datoria de a spune curajos adevărul continuînd lupta împotriva academismului, pentru o muzică de un autentic spirit contemporan“.

Iată deci tîlcul şi morala fabulei:

Primo: N. Buicliu este un academist.

Secundo: Academismul trebuie combătut cu curaj, el opunîndu-se spiritului contemporan.

Tertio: Deci N. Buicliu trebuie combătut în numele autenticului spirit contemporan în muzică.

Să vedem cum stăm cu curajul (cu politeţea am văzut cum stăm).

Iată (citez — dar nu din citatomanie) ce spune tov. Bălan într-un moment în care — deşi în toiul luptei — caută să fie obiectiv cu adversarul său:

„Înţelegem deplin drumul creator al compozitorului. Ne dăm seama că el se exprimă cu sinceritate pe sine însuşi şi ar fi absurd *a-i cere ce nu este în sensul posibilităţilor domniei sale“*. (sublinierea noastră).

Prin urmare la „primo“ (cititorii articolului tov. Bălan îmi vor scuza acest modest plagiat cu „Primo“, „Secundo“, „Tertio“) trebuie adăugat:

---

*) Într-o corespondenţă recentă din Moscova, tov. G. Bălan scrie: „Trebuie să învăţăm (spune în referatul său teoreticianul şi istoricul Alpatov) a discuta tovărăşeşte, prieteneşte. Suspiciunile, încercările de a intimida, de a ponegri, n-au într-adevăr ce căuta într-o discuţie, cu atît mai mult (adică mai puţin N.n.) în una artistică.“

Deci... !

N. Buicliu este un academist *pentru că nu este mai mult.*

Dar chiar aşa fiind, tov. Bălan, şi mai concesiv, face următoarea mărturisire:

„Capabil de inovaţii revoluţionare nu poate fi însă orice muzician. *Şi nici nu este neapărat necesar.*

Eu cred că se poate scrie o muzică plăcută, *artisticeşte valabilă, care nu reflectă* (!) înnoirile contemporane ale limbajului muzical“ (sublinierea noastră) *).

In capul cititorului se naşte întrebarea: Dacă o muzică este artisticeşte valabilă fără a „reflecta“ înnoirile contemporane ale limbajului muzical, pentru ce mai este nevoie de atîta „curaj“ în apărarea „muzicii contemporane“ adică a unei muzici care „reflectă înnoirile“ etc.?

Răspunsul apare prompt. Iată-l:

... „N. Buicliu, călăuzit probabil de convingerea declarată că tendinţele moderne n-au produs nici o capodoperă, preferă să se menţină la limbajul atins în dezvoltarea muzicii pe la jumătatea secolului trecut“.

Urmează demonstraţia că totuşi „tendinţele moderne“ au produs lucrări de valoare. Prin urmare poziţia estetică a tov. N. Buicliu este înapoiată. Deci lupta trebuie dusă împotriva unui compozitor care „nu reflectă înnoirile“.

Confuzia cititorului este deplină căci dacă se poate concepe o muzică artisticeşte valabilă fără tendinţe moderne, de ce ne luptăm cu curaj împotriva lui N. Buicliu, care „respinge“ (rămîne de văzut întrucît) aceste tendinţe?

Ce corelaţie există între academism, incapacitate de înnoiri revoluţionare, menţinerea muzicii la nivelul atins pe la jumătatea secolului trecut — pe de o parte — şi spirit autentic contemporan, atonalism, curajul muzicologiei noastre — pe de altă parte?...

Lucrurile stau din fericire mult mai simplu.

Tov. Buicliu a scris acum 20 de ani un Trio pentru pian, vioară şi violoncel. Tov. Mihai Rădulescu l-a auzit pentru prima oară în 1957 şi a observat că mijloacele armonice şi polifonice merg pe linia unui stil clasico-romantic. Tov. Buicliu i-a răspuns că el nici nu urmăreşte în lucrările sale o factură atonală şi a contestat acestei facturi „contemporaneitatea şi valoarea“.

Deşi „n-ar fi intervenit, dacă etc.“, tov. Bălan totuşi a intervenit străduindu-se să demonstreze că „atonalismul“ *este* singurul curent contemporan şi valoros iar tov. N. Buicliu este un apărător al „academismului“ (în paranteză, tov. Bălan uită că există în prezent tendinţe de oficializare a „atonalismului“, care a ieşit din faza „eroică“ şi „se predă“ în şcoli, îşi are publicaţiile sale etc., ba mai mult, este considerat de unii „ultra contemporani“ ca depăşit. Aceasta Primo. Secundo: toţi marii compozitori citaţi de tov. Bălan: Honegger, Bartók, Alban Berg, Şostacovici, Enescu, au respins ca nepotrivit termenul de „atonal“, ca un non sens, şi ceva fără legătură cu creaţia lor). Acestea sînt faptele; şi acum la întrebările: „Pe cine apărăm?“ „Impotriva cui luptăm? — şi o concluzie provizorie cu privire la decenţă în critică şi polemică.

Sîntem într-o fază a căutărilor. In condiţiile concrete ale vieţii noastre muzicale ne aflăm în etapa cînd, după mulţi ani de zile, avem prilejul să ascultăm în concerte şi la radio lucrări compuse de compozitori apuseni din ultimele trei decenii; poziţia noastră faţă de aceste lucrări nu este încă clarificată.

Nici compatrioţii unui Hindemith, Boulez, Messiaen, Stockhausen, Menotti, nu şi-au spus ultimul cuvînt. In legătură cu lucrările şcolii lui Schönberg există pe de o parte studii apologetice, pe de altă parte indiferenţă sau respingere totală. Termenul de „atonalism“ nu este un termen ştiinţific. Străduinţele Şcolii romîneşti de compoziţie pornesc de la un cu totul alt punct de plecare şi vizează în cu totul altă parte decît „tendinţele moderne“ ilustrate de mari compozitori contemporani, fiecare în felul său, fiecare cu genealogia sa artistică proprie, fiecare cu înţelesurile şi valoarea sa. In asemenea împrejurări este cel puţin prematur, dacă nu nechibzuit, să sari în „apărarea muzicii contemporane“ cu nimic ameninţate şi să lansezi într-o formă cu totul nepotrivită oprobiul asupra unui muzician cinstit, cult, care nu a spus încă tot ce are de spus, şi care reprezintă un crez artistic, o forţă şi un factor de seamă în cultura noastră muzicală.

*

Şi acum — fără pretenţie de a spune ultimul cuvînt în materie — vreau să-mi exprim părerea în problema de fond. Ce înseamnă contemporaneitate în muzică? Care este poziţia noastră faţă de muzica contemporană? De unde rezultă „contemporaneitatea“, din formă sau din conţinut?

Se înţelege de la sine că simplul fapt că scrii în anul de graţie 1957 nu înseamnă că eşti contemporan (decît în sens strict). De asemenea, trebuie să fie clar că un compozitor care nu rezolvă toate disonanţele sau care scrie none paralele sau care suprapune două sau mai multe acorduri aparţinînd unor tonalităţi diferite *este* „contemporan“ doar prin aceea că *nu* se supune regulilor „aşa-zise“ de şcoală ale armoniei sau polifoniei. Este limpede pentru toată lumea că formele sensibile ale unor idei de fond traduse în limbaj armonic, în scriitură polifonică, în culoare orchestrală, se schimbă o dată cu mişcarea istorică inevitabilă care transformă aceste idei, dîndu-le un conţinut nou, că deci, stilul manifestării muzicale se schimbă pînă la urmă în legătură cu schimbările de structură, la origine fiind dinamica acestora din urmă.

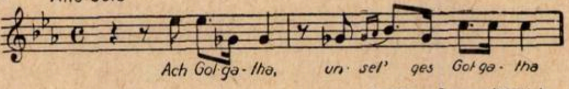
Acest lucru nu este greu de urmărit. Mai greu este de deosebit între idei *general-umane* — care-şi găsesc expresia muzicală de pildă în muzica lui Bach ca şi a lui Beethoven, Musorgski, Wagner şi expresia muzicală a unor idei mai strîns legate de problematica epocii date. Imi permit să dau cîteva exemple. Să luăm — de pildă — sentimentul general uman al „compasiunii“.

Bach exprimă acest sentiment cu deosebită sensibilitate şi forţă, bunăoară în recitativul „Ach Golgatha" din Mathäus-Passion, printr-o frază muzicală caldă, printr-un suspin muzical de o mare vibraţie lăuntrică:

---

*) Am auzit despre reflectarea realităţii în artă, dar despre reflectarea înnoirilor limbajului muzical în muzică auzim pentru prima oară! Şi, să sperăm, pentru ultima oară. (N.n.).

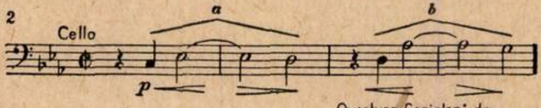
1



Matthäus Passion (N:69) de I.S Bach

În uvertura „Coriolan", Beethoven exprimă acelaşi sentiment cu o durere a cărei manifestare este mai directă, mai aproape de *semnele* suferinţei (frază întretăiată, de crescendo pe thesis)

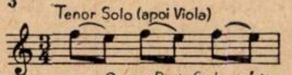
2



Overtura „Coriolan" de L. van Beethoven

Musorgski îl zugrăveşte pe sărmanul inocent, în ultimul tablou al operei „Boris Godunov", printr-un oftat muzical în care se îmbină plînsul acestui personaj cu valoarea de simbol (elementul obiectiv) cu durerea creatorului său (elementul subiectiv), durere trezită în sufletul său ca o reacţie împotriva noianului de suferinţe ale ţărănimii obidite.

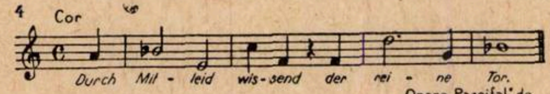
3



Opera „Boris Godunov" de Musorgski

Richard Wagner în „Parsifal" (Motivul milei) exprimă însăşi esenţa, însăşi evoluţia şi raţiunea centrală a eroului său prin fraza

4

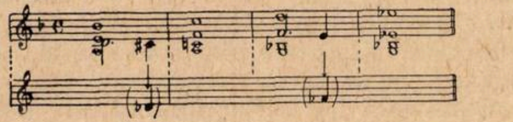


Opera „Parsifal" de R. Wagner

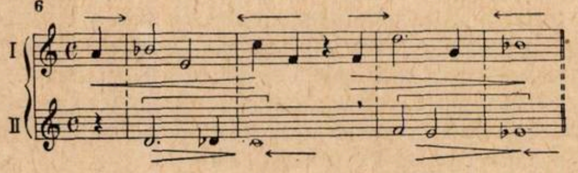
Aci construcţia melodică este mai complicată. Ea cuprinde (prin secvenţa ascendentă de cvinte) ideea înălţării la nivelul *înţelegerii* (wissend) pe plan umanitar. Elementul ilustrativ, senzorial, oftatul (reacţia fiziologică) este aproape eliminat, substituindu-i-se un proces mai adînc de conştiinţă. *).

Iată deci cum acelaşi sentiment capătă o expresie diferită, după cum el este generat din sfera filozofic-abstractă a sentimentului religios (la Bach şi Wagner) sau din sfera concret-senzorială a înfrîngerii şi suferinţei umane (la Beethoven şi Musorgski). Mijloacele de expresie, deşi originale, aparţinînd structural gîndirii artistice a creatorului lor, sînt totodată ale epocii (claritatea structurii armonice la Bach prin figurarea acordului de nonă *la bemol -do-mi bemol-sol bemol-si bemol,* relaţia de Tonică-Dominantă pe fragmentele a—b la Beethoven, semitonul coborîtor al cadenţei modale dorice la Musorgski, cromatizarea de la Dominanta lui re minor — la acordul de Sixtă napolitană la Wagner şi interpretarea acestuia ca un nou element modulator).

5



6

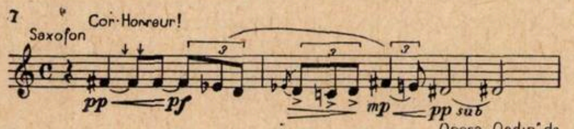


Se distinge aci cu destulă claritate complexitatea limbajului post-tristanesc creat de Wagner *din* spiritul epocii sale şi *determinînd* în mare măsură expresia gîndirii artistice a Germaniei în cea de a doua jumătate a secolului trecut. Totodată ne găsim în faţa unor *idei muzicale,* care sînt cu adevărat „contemporane" epocii lor **), adică în sensul pe care am dori să-l dăm prin această sumară demonstraţie laturii de limbaj şi de simţire a noţiunii de „contemporaneitate".

În legătură cu acestea aş vrea să dau măcar un singur exemplu, din „Oedip".

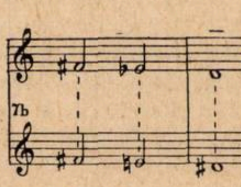
Iată scurtul comentariu pe care-l înscrie Enescu imediat după oribila automutilare a eroului, o frază muzicală, prin care exprimă participarea, compasiunea tebanilor.

7



Opera „Oedip" de G. Enescu

Prin bogata nuanţare, caracteristică lui Enescu, ca şi prin cadenţarea frazei o dată pe re şi a doua oară pe re diez, pornind de la treapta 3-a comună (fa diez)



compozitorul întăreşte sensibil senzaţia de milă şi oroare cu mijloace expresive derivate din două moduri caracteristice îmbinate *prin logica construcţiei melodice.*

La o privire superficială s-ar spune că Enescu, folosind moduri arhaice, ar fi necontemporan!

---

*) In această privinţă Wagner se apropie mai mult de Bach (vezi exemplul citat) decît de Beethoven. E drept că prin structura polifonică apare aci şi elementul descendent, exprimînd latura senzorială a suferinţei.

Wagner îmbină prin urmare interpretarea general filozofică a sentimentului (I) cu ilustrarea sa directă (II).

**) Intre realismul beethovenian şi musorgskian impregnat de democratismul acestor geniali artişti, şi abstractizarea sentimentului milei în reprezentarea naiv-religioasă a lui Bach şi în acea filozofic-simbolică a lui Richard Wagner, sînt fireşte şi deosebiri de concepţie ideologică.

La rădăcina *acestui sentiment* (al compasiunii) stă însă legătura cu viaţa, generozitatea, altruismul, iubirea aproapelui, protestul împotriva violenţei, a samavolniciei, a umilirii omului, iar aceste sentimente sînt şi ele, sub o formă transpusă în „limbajul" impus de societatea dată, în esenţă democratice.

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Dar „contemporaneitatea" şi, mai mult, „durabilitatea" muzicii lui Enescu rezidă în altă parte. Şi anume, în puterea biruitoare şi de nestins a invenţiunii sale melodice, în cultul său pentru *melodie,* mai precis pentru melodia care exprimă, în primul rînd şi *mai ales prin propria ei forţă,* ideea, împrejurarea, momentul respectiv în dezvoltarea dramatico-simfonică. A concentra cu asemenea concizie întreaga complexitate a unei situaţii (cea din scena amintită), este cu adevărat izbînda unui mare maestru contemporan.

Din aceste exemple, puţine şi luate oarecum la întîmplare, s-ar putea trage o modestă pre-concluzie : fiecare din marii maeştri citaţi s-a înălţat la cel mai înalt nivel de gîndire a epocii sale. El a înscris prin gîndirea sa cu cea mai desăvîrşită pregnanţă caracterele specifice ale vremii sale, a fost nu numai contemporan cu vremea sa, dar i-a conferit acesteia prin aportul său perenitate, a devenit semnul şi definiţia epocii sale. Pentru a fi astăzi un creator de artă „contemporan" sînt necesare cel puţin două lucruri : să sezisezi linia mare a istoriei culturii, adică acea linie care uneşte vîrfurile gîndirii umane, modul şi cauzele care au determinat *dezvoltarea* ei pînă-n zilele noastre, şi să te situezi pe poziţia cea mai înaintată, cea mai caracteristică a prezentului, să fii nou prin cunoaşterea şi sprijinirea a ceea ce este *nou* în epoca noastră. Dacă însă vom cerne pînă la capăt ceea ce este esenţialmente nou în epoca noastră ajungem la *conţinutul ei.* El nu poate fi altul decît prezenţa activă în lume a unor forţe revoluţionare care modifică structura veche, relaţiile vechi de producţie, înlocuindu-le cu o structură nouă, cu relaţii noi de producţie, cu relaţii de producţie socialistă. Marii gînditori şi creatori de artă au fost totdeauna realişti. Astăzi însă realismul capătă un nou conţinut şi, fireşte, noi forme de manifestare în artă. E vorba de conţinutul şi... de finalitatea socialistă. Este acest semn al contemporaneităţii o simplă consecinţă cronologică ? Cu alte cuvinte, dacă trăieşti în zilele noastre eşti socialist *vrînd-nevrînd ?*

Nu. Trebuie să te hotărăşti a fi *socialist,* prin întreaga ta fiinţă, prin întreaga ta activitate, prin suprema ta activitate de creator. Această angajare fără compromis este *una* din condiţiile adevăratei contemporaneităţi. O altă condiţie este să *găseşti* acele căi de manifestare ale convingerii tale, care *să împingă cultura înainte* aşa cum au împins-o înainte un Bach, un Beethoven, un Wagner. Şi nu cultura în general, ci cultura *acelui cerc în sînul căruia activezi,* a acelui popor *care ţi-a dat naştere,* din a cărui substanţă eşti o părticică, ale cărui năzuinţe sînt şi năzuinţele tale. Apoi, însă, pe un plan mai larg, cultura acelei mari grupări, care sprijină poporul tău să răzbată la lumină. Este de netăgăduit că o asemenea poziţie este o poziţie *politică.* Acest aspect fundamental nu este însă singurul. În specificul creaţiei artistice intervine cu putere atitudinea filozofică şi estetică a creatorului, ca o consecinţă a atitudinii sale politice. Prin atitudinea politică a unui om de artă înţelegem, în primul rînd, capacitatea sa de a sezisa linia mare de dezvoltare a culturii, sprijinirea activă a acelor procese care vizează înspre viitor, şi nu simple manevre pentru „a ieşi din încurcătură". O asemenea confuzie nu poate şi nu trebuie să dăinuie mai departe în capetele oamenilor de cultură. Partidul nostru a atras de nenumărate ori atenţia asupra deosebirii fundamentale între „politicianismul" burghez şi politica mişcării mondiale muncitoreşti, care se contrazic nu numai prin obiectivele lor, dar şi prin metode, prin stil.

Pe cît este „ politicianismul" de străin de *arta adevărată,* pe atît este de intimă şi rodnică legătura între creaţia artistică şi conştiinţa politică a creatorului. La acestea se adaugă capacitatea de a exprima artisticeşte cele ce gîndeşti — mai bine zis — energia necesară pentru a realiza imaginea interioară, pentru a-i conferi forţa convingerii tale, pentru a urni voinţele în sensul spre care năzuieşti tu însuţi, ca artist şi om de cultură. N-aş evita aci cuvîntul „talent", dacă cuvîntul acesta n-ar avea o nuanţă de incognoscibil, de „har".

*

Şi acum la a doua întrebare ! Care este poziţia noastră în problema contemporaneităţii muzicii ?

Se caracterizează muzica contemporană oare numai prin folosirea unor mijloace de expresie din sfera atonalismului ? Nu ! (Folosim — fără bucurie — acest termen care de fapt nu spune nimic. Îl folosim deocamdată doar ca o prescurtare, cuprinzînd tot ce se deosebeşte de o concepţie muzicală în care tonalitatea constituie izvorul melodiei, al armoniei şi al polifoniei). Se caracterizează muzica contemporană prin *evitarea* cu orice preţ a unor atari mijloace de expresie ? De asemenea, nu ! Aci trebuie să fim mai expliciţi. Dacă prin atonalism înţelegem desfiinţarea *oricăror criterii* de construcţie melodică şi armonică, înlocuirea melodiei cu impulsuri ritmice, fărîmiţarea şi proiectarea ei pe planuri disparate, cu neputinţă de sezisat în ansamblul lor, dacă în locul ordinei şi logicii discursului muzical apare haosul şi arbitrarul, hazardul şi capriciul, *nu mai poate fi vorba de artă în concepţia noastră* *), ci de jocul necontrolat al întîmplării ! Pietricelele colorate ale unui caleidoscop, încălcîndu-se devin motiv decorativ *doar prin reproducerea simetrică* în triunghiul de oglinzi. Dacă dispar oglinzile a dispărut şi motivul decorativ.

Tonalitatea este însă un astfel de sistem coordonator. Este tonalitatea singurul sistem coordonator posibil ? Răspundem, nu !

Există şi alte multe mijloace de a conferi limbajului muzical logică şi coerenţă. Le enumăr fără a intra în detalii : este în primul rînd *modul,* ca un sistem viu şi în plină înflorire pe meleagurile noastre. Este *heptatonia lărgită* cu trepte mobile. Este *cumulul armonic,* fie că foloseşte elemente ale diatonicei, fie că este lărgit cu elemente cromatice pînă la dodecafonie. Este *cromatica organizată.* Este *cumulul funcţional* întrevăzut încă de Beethoven. Este *concomitenţa disonanţei cu rezolvarea ei* directă sau mijlocită (procedeu curent în polifonia preclasică). Este *seria* (tonală, modală, cromatică). Este în fine domeniul vast al *microtoniei,* sînt *înlănţuirile bazate pe tipuri modale nediatonice* (indiene) şi multe alte principii coordonatoare din domeniul ritmicii, agogicii etc.

---

*) Cuvîntul „a compune" are un tîlc mai adînc. E vorba de un proces de sinteză, concentrare, de asamblare a mijloacelor de expresie. Contrariul s-ar numi mai curînd a „descompune". Trebuie să recunosc că dacă acesta este „spirit contemporan" în artă, prefer să nu fiu „contemporan" cu acest spirit.

Iată prin urmare multiplele posibilităţi pe care le alege compozitorul nu din închipuire şi nu după sisteme rigide imaginate la birou sau ţîşnite din zburdălnicia degetelor pe claviatura pianului, ci punînd în funcţiune cel mai important organ al său, *poarta* spre creierul său, *urechea.* — Urechea atentă la melodie, creierul care combină, însufleţeşte, colorează, plasticizează, construieşte o muzică nouă din material viu şi nu din deşeuri şi vagi reminiscenţe.

Trebuie să evităm cu orice preţ mijloacele de expresie din sfera atonalismului ? Sau, în termenii tov. N. Buicliu : „Este dodecafonismul caduc ?“ Aci răspunsul este mai greu de dat. Părerea mea este că orice muzică, dodecafonică sau nedodecafonică este caducă, dacă reprezintă un joc gol al figurilor şi formelor, dacă este ştearsă, plicticoasă sau stridentă, brutală, grosolană, simplistă. Avem nenumărate exemple de fineţe şi subtilitate obţinute cu un minim de mijloace de expresie, cu relaţii din cele mai simple posibile, precum avem şi cazuri neplăcute de aglomerare fără discernămînt şi fără gust artistic a celor mai complicate acorduri, îmbîcsiri polifonice, dinamică orchestrală excesivă sau, invers, slăbiri ale tensiunii expresive, goluri de simţire, platitudini, clişee etc.

Nu e locul aci să facem procesul dodecafonismului sau al serialismului. Sînt însă unele aspecte practice în legătură cu tehnica dodecafonică care pun pe gînduri. De pildă problema : „Este dodecafonismul categoric în opoziţie cu existenţa unui centru tonal ?“ Cu alte cuvinte : „Este dodecafonismul (în sensul folosirii într-o formă melodică sau în structura polifonică a celor 12 semitonuri) întotdeauna atonal ?“ „Este dodecafonismul o piedică în creaţie sau poate fi şi o unealtă de lucru ?“ „Este tehnica serială legată neapărat de folosirea ei în chip ortodox (înainte, înapoi, oglindă înainte, oglindă înapoi ?“) *Părerea mea este că nu există mijloace expresive* care *prin sine* să fie realiste sau antirealiste, constructive sau decadente. Prin urmare şi mijloacele dodecafonismului serial pot fi mijloace componistice în cadrul larg al realismului socialist. Cu o rezervă — să adopte condiţia de bază a acestei metode — să fie dezvoltabile, să nu rămînă elemente ale unui sistem închis şi exclusivist, să fie mînuite cum le-a mînuit Schönberg, Béla Bartók, Alban Berg, Enescu şi încă mai suplu, mai adaptat şi adaptabil voinţei expresive a compozitorului. S-ar putea obiecta că în acest caz nu ar mai fi „dodecafonism serial“ ! Puţin interesează denumirea, totul este ca elementele dezvoltabile ale acestui sistem sau ale altor sisteme să fructifice gîndirea muzicală, să o facă aptă a reda la maximum de pregnanţă şi fineţe, *de realism,* viaţa epocii noastre, dezvoltarea ei, furtunile şi frumuseţile ei.

Unul din aspectele cele mai neartistice, în legătură cu folosirea cutărui sau cutărui „sistem“, este imitarea. Este clar că imitaţia rămîne imitaţie, indiferent dacă imităm modele „academice“ sau modele „contemporane“.

Din toate aceste sisteme, compozitorul poate să-şi aleagă pe acelea care corespund cel mai bine voinţei sale expresive şi temei propuse. Se înţelege că spicuirea unor mijloace de expresie lăsată la voia întîmplării nu poate asigura „limbajului muzical“ acea calitate care-l face apt să comunice într-un şir inteligibil intenţia creatorului. Compozitorul poate — şi aci este un domeniu interesant pentru analiză în spirit critic — să devină inconsecvent faţă de propriile sale intenţii, lăsîndu-se furat de automatismul unor mijloace expresive. Cauzele dezechilibrării formei, ale lungimilor, ale tocirii unor efecte dinamice, ritmice, de colorit, de dinamică, stau de obicei în repetarea mecanică a unor asemenea elemente, apoi în folosirea excesivă, obositoare, a unor şocuri ce-şi pierd astfel raţiunea de a fi, în dezlănţuirea lor delirantă. (Iată un domeniu în care analogiile între „limbaj muzical“ şi „limbaj literar“ îşi au locul şi fireşte nu acela, pe care tov. Bălan îl atribuie tov. Buicliu, combătînd apoi în gol cu poncifuri : primo, secundo, tertio). Or, fiecare din mijloacele de lărgire ale conceptului tonal (mai precis ale conceptului diatonic major minor cu treptele cadenţiale fixe, ale conceptului incriminat drept „academic“) poate să ducă la atonalism, la inexpresiv, cenuşiu, iraţional şi pînă la urmă neartistic *dacă* nu sînt dominate de un principiu coordonator ales cu o înaltă consecvenţă artistică.

Un astfel de principiu coordonator este, în formă, cadenţa. Părăsirea cadenţei (uneori această „părăsire“ este o iluzie pe care şi-o face compozitorul) pretinde înlocuirea ei cu alt principiu coordonator, cum sînt de pildă regulile seriei în polifonia dodecafonică, rezolvarea unui arc de tensiune disonantică crescîndă şi descrescîndă pe o tonică incidentală, logica unor modulaţii prin schimbarea funcţiei unei trepte de mod şi altele. Cu alte cuvinte, muzica nu se poate dispensa de o logică specifică, interioară, a discursului muzical. Nu se poate compune — să mi se ierte analogia între muzică şi limba literară atît de energic combătută de tov. Bălan — fără subiect şi predicat.

O problemă care nu poate fi ocolită în acest context este aceea ridicată de practică şi anume : Care este raportul între folosirea unor mijloace de expresie din sfera „atonalismului“ şi drumul şcolii romîneşti contemporane de compoziţie ?

Deşi părerea mea este că această chestiune nu poate fi abordată astfel, adică *pornind* de la mijloace de expresie, ci invers, *ajungînd* la analiza mijloacelor de expresie folosite practic de compozitorii acestei şcoli, şi cu scuza subiectivităţii oricărui compozitor cînd tratează teoretic o problemă, vreau să însemn aci, foarte pe scurt și provizoriu, unele păreri personale.

Este de netăgăduit că în muzica lui George Enescu, diatonismul major-minor de pildă a fost treptat părăsit. După cîte ne dăm seama, acest lucru duce la un anumit ermetism al limbajului său muzical, îndeosebi în Cvartetul pentru pian, vioară, violă și violoncel, în Simfonia de cameră, mai puțin în Suita sătească și pe alocurea în partitura operei „Oedip". George Enescu ajunge la acest mod de exprimare pe căi proprii, îndelungate, în urma unui proces de elaborare în care și-a angajat o vastă experiență de muzician, prin eliminarea a tot ce consideră inutil și printr-o operă extrem de complicată de control riguros, de șlefuire, de concentrare. Mărturie a acestui travaliu gigantic stă însuși drumul lui George Enescu, și chezășie a justeții, a logicii artistice a acestui drum, stă înalta sa măiestrie.

A trage însă de aci învățătura că orice muzician trebuie să străbată în mod obligatoriu același drum și să ajungă la aceeași concluzie în creația sa înseamnă a nesocoti cîteva lucruri esențiale.

În primul rînd, mediul și condițiile specifice în care a creat George Enescu; apoi, însă — ceea ce este mai important — înseamnă a nesocoti tot ceea ce se întîmplă *actualmente* în creația romînească, condițiile și perspectivele pe care le deschide tuturor oamenilor de artă metoda realismului socialist *de aci înainte*.

Creația noastră trebuie să fie deschisă în două direcții. In direcția legăturii cu tradiția muzicală a trecutului și în direcția dezvoltării ei mai departe.

Îmi permit să citez aci un scurt pasaj din cuvîntarea tov. D. T. Șepilov la Congresul artiștilor plastici sovietici:

„Inovare — în ce direcție? Noi spunem: *sprijinindu-ne pe moștenirea clasică* — în direcția aprofundării continue a *cunoașterii de către artă a realității, a vieții sociale*. In direcția perfecționării continue a artei însăși și a mijloacelor ei de expresie". (Sublinierile noastre).

Este realitatea noastră, viața socială pe care o trăim, identică cu aceea pe care o trăia George Enescu?

Dacă viața socială pe care a cunoscut-o Enescu l-a condus pe dînsul la o anumită concepție despre lume pe care o exprimă în muzica sa, este oare necesar să ajungem și *noi* la aceeași concepție? Și viceversa. Dacă concepțiile despre lume ale lui George Enescu, Béla Bartok, sau Alban Berg, rezultînd din viața socială pe care au cunoscut-o, i-au condus spre o anumită concepție artistică, spre anumite căi de realizare a acesteia (spre anumite mijloace componistice), aceleași situații, aceleași legături și deci aceleași consecințe sînt oare valabile și pentru noi?

Este clar că altele fiind premisele, altele condițiile concrete și altele direcțiile înspre care converg eforturile noastre individuale precum și țelurile noastre ca școală (însuși faptul că viața nouă ne pune în fața unor țeluri colective) duc necesarmente spre alte concepții, alte năzuințe, altă expresie, și implicit alte mijloace de expresie! Acesta este progresul în artă, ca o oglindire a progresului în viață.

Dacă însă ne încăpățînăm să *copiem* mijloacele de expresie ce-și au obîrșia din condiții sensibil diferite, transplantîndu-le nediferențiat, fără discernămînt, fără o contribuție creatoare, ghidîndu-ne după o vagă idee livrescă despre așa-zisa „contemporaneitate", nu numai că nu progresăm, dar riscăm să deformăm, să parodiem însăși aceste mijloace expresive, să ne legănăm cu iluzia că am creat ceva nou.

Metoda realismului socialist ne oferă un cîmp vast de cercetări, de căutări, de împrospătare a muzicii noastre izvorîte cu adevărat din contemporaneitate. Totul este să o înțelegi prin prisma vieții și nu prin prisma bucherească, să o folosești cu o conștiință artistică superioară, și nu cu meschine preocupări de grup.

Revenind la „metodă", ar fi — și acest lucru am încercat să-l demonstrez în rîndurile de mai sus — și inutil, și iluzoriu să condamni folosirea unor mijloace de expresie ca atare, în perspectiva dezvoltării școlii noastre de compoziție. Numai că această problemă, a folosirii sau a respingerii unor mijloace de expresie nu este direct, nemijlocit legată de dezvoltarea școlii, ci mai degrabă de dezvoltarea individului în cadrul sau în afara cadrului (extrem de larg) al școlii de compoziție.

Prin urmare, nu poate fi vorba de a *interzice* cuiva să folosească acele mijloace de expresie, care-l ajută să se exprime cel mai bine pe sine și, pe plan mai înalt adevărul artistic, adevărul *său* artistic. Tot astfel nu poate fi vorba de a *obliga* pe cineva să scrie în cutare sau cutare fel.

Există totuși un nivel — să zicem — minim, la care nu se poate renunța, cu riscul de a ne întoarce înapoi. Acest nivel, această tensiune creatoare, acest cerc nou de probleme nu se decretează, nu este înscris în nici un buletin, ci el rezultă din progresul pe care-l face muzica noastră cu fiecare lucrare de seamă. De aceea în practica noastră, a Uniunii Compozitorilor, punem atîta preț pe *cunoașterea* creației romînești, pe dezbaterea vie și plină de înțelegere a tuturor strădaniilor de a îmbogăți patrimoniul nostru muzical cu lucrări de valoare.

De aceea apreciem și ne mîndrim cu orice lucrare, oricît de îndrăzneață, de non conformistă, de problematică, dacă simțim în ea forța și hotărîrea unui suflet cald, sensibil la luptele și strădaniile oamenilor din patria sa.

De aceea avem prea multă prețuire pentru efortul și viitorul acestor oameni, pentru a admite ca în muzica lor să circule o „creație" plată, șablonardă, falsă și tot de aceea nu ne îngăduim să renunțăm la nici o forță care ar putea — înțelegînd *din ce în ce mai bine* adevăratul „spirit contemporan" raportat la viața *noastră*, la *problemele noastre*, la strădaniile *noastre* — să contribuie la îmbogățirea culturii noastre muzicale.

In acest fel înțelegem să apărăm muzica de azi, fără a exclude din ea nici un curent, dar și fără a pune semnul egalității între contemporaneitate și modă...

Insemnări pe marginea unor lucrări de GEORGE ENESCU

de Mihai Rădulescu

Sculptură de Ion Irimescu

Marea veneraţie pentru opera componistică a lui Enescu nu a netezit asperităţile şi incertitudinile, deşi înseamnă un considerabil pas înainte faţă de necunoaşterea şi desconsiderarea de altădată. Am auzit nu de mult pe unii spunînd despre „Impresiile din copilărie“ şi „Sonata a treia pentru vioară“ : „E o muzică la urma urmei ilustrativă, subţiratică... abilă şi rafinată, desigur, dar atîta tot“ — sau chiar : „Iată o muzică de care mă îndepărtez din ce în ce mai mult“. Alţii, dimpotrivă, exaltaţi şi exaltînd virtuţile profunde ale acestei muzici, o reclamau ca suprem îndreptar şi pildă de urmat. O a treia categorie în sfîrşit se caracterizează printr-o atitudine prudentă : „Problemele sînt adînci şi complexe ; cu cît cunoaştem mai multe lucrări din perioada ultimă a lui Enescu, ne dăm seama că trebuie ascultate mai îndelung şi mai cu discernămînt, şi că judecata asupra lor necesită o înţelegere mai pătrunzătoare şi mai profundă“. Socotim că această din urmă poziţie este cea cu adevărat justă şi fecundă, şi, fără a avea cîtuşi de puţin pretenţia de a emite aprecieri categorice şi definitive asupra lucrărilor enesciene din ultima perioadă, vom căuta în cele ce urmează să subliniem tocmai necesitatea unei cît mai serioase şi competente adînciri a problemelor, înaintea oricărei sentinţe.

Ceea ce izbeşte pe ascultătorul receptiv în audierea acestor compoziţii este o latură de ambiguitate, de echivoc, dacă i se suspendă acestui termen orice nuanţă pejorativă ; de aceea, poate, un cuvînt mai pretenţios dar mai puţin ambiguu el însuşi, ca polivalenţă, ar fi mai nimerit. Oricum am denumi faptul, iată în ce constă el : în aceea că lucrările enesciene din ultima perioadă trimit în acelaşi timp către domenii ale muzicii care sînt îndeobşte socotite exclusive sau chiar contradictorii. Intr-adevăr, compoziţii ca Sonata a treia, Suita a treia „sătească“, „Impresii din copilărie“, au o faţă pitorească, descriptivă, adesea onomatopeică sau cel puţin coloristică ; ele au însă în acelaşi timp una esenţială, întoarsă către adevărul substanţial şi lăuntric al muzicii, care nu este numai juxtapusă celeilalte, ci coincide în chip real cu ea. Cine nu înţelege că înseşi momentele cele mai imitative în aparenţă — cum sînt „Pasărea în colivie“, „Greierele“ ori „Vîntul în horn“ (Impresii din copilărie) — conţin miezul unei construcţii muzicale valabile dincolo de asociaţia onomatopeică, acela înţelege puţin din lucrările enumerate mai sus. *) Procesul e aci de altă natură decît, să zicem, în pasajele pur imitative din „Simfonia pastorală“ unde lucrurile sînt foarte clare şi distincte : acolo onomatopeicul (Cîntecul privighetorii, cucului şi pitpalacului) se suprapune peste o tematică ce exprimă, la altă adîncime, sentimentele născute din contemplarea naturii (tema însăşi a allegretto-ului). Intr-o compoziţie ca „Impresii din copilărie“, se întîmplă cu totul altceva : tot ce este imitativ serveşte ca punct de plecare pentru o construcţie muzicală specifică în care este implicată deopotrivă asociaţia exterioară dar şi zona adîncă de expresie.

Să ne oprim asupra momentelor caracteristice pomenite mai sus. „Pasărea în colivie“ pare într-adevăr o reproducere măiestrită a ciripitului păsăresc ; pe bună dreptate însă, programul Filarmonicii atrage atenţia că acest nostalgic piuit „impresionează nu prin asemănare, ci prin caracterul său uman, de o semnificaţie sfîşietoare“. Nu e o simplă ornamentaţie, nici notaţie proaspătă de natură — fie ea şi integrată organic în plasma muzicii, ca la maeştrii preclasici — ci mai mult decît atît.

---

*) Fapt remarcat în analiza din programul de sală al Filarmonicii şi Uniunii Compozitorilor redactat de Fr. Wanek şi Fr. Schapira.

Printr-un limbaj clădit pe elemente inspirate din cîntecul păsării, este exprimată o stare de spirit legată de imaginea gingașei făpturi captive dar ținînd de zone profunde ale sufletului : duioșia, suferința inocentă, tristețea neputincioasă și fără de leac. La fel, „Greierele“ își presară țîrîitul sfredelitor și reiterat peste o prelungire a „Cîntecului de leagăn“ ce evocă, în simplitatea și curăția lui, neprihănirea unor viziuni rustic-poetice ale lui Lucian Blaga ; aceeași melodie se transfigurează mai departe sub razele „Lunii zărite pe fereastră“. „Vîntul în horn“ nu este doar un freamăt onomatopeic, reușit ca sugestie decorativă, ci aduce cu sine un fior misterios, o învolburare lăuntrică ce răscolește în adînc apele sufletului amintind nălucile, spaimele fără fund ale copilăriei.

Iată deci că, în ce privește amplitudinea puterii expresive, pitorescul și exteriorul, deși alcătuiesc o componentă incontestabilă a acestei muzici, nu constituie o limitare a ei, ci mai curînd un prim aspect de suprafață, care ca atare poate mai curînd înșela și la care nu trebuie în nici un caz să ne oprim. Această ambiguitate sau polivalență se întîlnește și în ordinea formei muzicale, a construcției. Forma pieselor pare eminamente liberă, improvizatorică, ca și cum Enescu ar fi revenit la principiul rapsodic al primelor sale compoziții, la simpla înșiruire de momente. Prezența unui element improvizatoric în aceste lucrări nu se poate nega. A rămîne însă la o asemenea constatare ar fi tot atît de simplist ca și a reduce cîmpul expresiv al acestei muzici la onomatopee. Nu avem de-a face cu o înșiruire fără logică și necesitate interioară, și nici cu o destrămare, cu o tendință spre amorfism. In realitate, sîntem în prezența unei structuri formale de alt tip decît cel obișnuit, cu legile și rigorile ei, cu modul ei specific de a organiza materialul muzical.

Aci rezidă o nouă sursă de „echivoc“. Este semnificativ faptul că despre Sonata a treia se poate afirma că nu se înscrie în conceptul tradițional de sonată (M. Jora), cu tot atîta dreptate cu cît se poate demonstra și apartenența ei la acest gen (T. Ciortea). Intr-adevăr, lucrarea tinde să se integreze în conturele mari ale formei de sonată ; o face însă într-un mod atît de propriu, cu atîta spontaneitate și dezinvoltură, încît, indiferent de denumirea pe care convenim să i-o dăm, impresia fundamentală pe care o lasă ține cumpăna între stringența formală și libertatea improvizatorică.

Dacă este vorba de „o formă de tip nou“, care sînt trăsăturile ei distinctive ? In primul rînd, o concentrare a atenției pe unități mai mici, implicînd nu numai cizelarea îngrijită a tuturor amănuntelor, dar și o diversificare tot mai avansată a materialului muzical. Astfel tema inițială a sonatei a treia este alcătuită din aproape douăzeci de celule motivice, sudate cu mare artă între ele ; dezvoltările în partea întîia și a doua sînt construite tot pe unități foarte reduse — care nu apar însă ca fragmente de temă (așa cum se întîmplă adesea în travaliul tematic la clasici), ci ca sîmburi din care se dezvoltă un nou discurs muzical avînd toate semnele desfășurării spontane. Cu atît mai concise vor fi aceste „unități muzicale“ în Impresiile din copilărie, ale căror zece momente durează mai puțin de un sfert de oră în total.

Această rafinată subtilitate a structurii nu se manifestă numai în planul compoziției, ci în aspectele pe care le capătă înseși elementele constitutive ale tematicii muzicale. Astfel, libertatea de desfășurare a liniei melodice, care o apropie de stilul improvizatoric popular, provine dintr-o diferențiere fină a celulelor melodice succesive, avînd drept rezultat o fluență și o elasticitate cu totul deosebite de structura simetrică, regulată, întrucîtva rigidă, a melodiei occidentale clasice. Principiul „repetării“ este înlocuit aci cu unul al necontenitei variații și împrospătări. Trăsături asemănătoare prezintă ritmul, extrem de felurit, de flexibil, de viu, fără nimic pătrat sau mecanic. Timbrele instrumentelor sînt utilizate cu o măiestrie și ingeniozitate rară, spre a duce la același rezultat de mare diferențiere și finețe (să ne gîndim numai la extraordinara speculare a resurselor coloristice ale viorii — flageolete, ponticello, tastiera, glissando etc., în combinațiile cele mai rafinate). In sfîrșit armonia complexă și foarte personală dă impresia unor irizări impalpabile, prin cromatizarea ei intensă (mergînd pînă la folosirea sferturilor de ton), prin întrepătrunderea acelor moduri populare care, păstrînd centrul de greutate al atracției tonale, creează pe alocuri totuși impresia de indeciziune sau plutire care nu face decît să dea și mai mare putere revenirii la matcă.

Toate aceste trăsături de stil vor predomina în lucrările ultime ale lui Enescu (deși nu în mod exclusiv, după cum dovedește o parțială revenire la un stil mai simplu și clasicizant în Sonata a treia pentru piano sau în Cvartetul cu pian opus. 30), chiar atunci cînd elementul pitoresc-descriptiv nu mai este prezent, ca și înrîurirea directă a muzicii populare : așa, de pildă, în două compoziții de prima importanță — Cvartetul pentru coarde nr. 2 și Simfonia de cameră. In aceste cazuri nu se mai poate vorbi de o ambiguitate între imitativ și culoarea locală pe de o parte, expresia adîncă și general valabilă de alta. Subzistă însă o ambiguitate între tot ce pare improvizatoric în această muzică, și între logica ei profundă ; între un prim aspect difuz, și o ordine interioară ce se dezvăluie la cercetarea mai apropiată ; între impresia de monotonie, de cenușiu și de cîmp limitat al expresiei, pe care o pot lăsa la început, și între înalta tensiune, marea varietate și putere expresivă a diverselor momente, care se relevă treptat. Cheia acestei ambiguități rămîne, și de astă dată, deosebirea între structura clasică, divizată în compartimente simetrice, concepută în linii simple şi mari, şi între o structură foarte evoluată, cuprinzînd o sumă de unităţi mai mici şi mai diversificate, însumate într-o simetrie mai liberă, mai mlădioasă, semănînd mai degrabă, ca să reluăm o veche comparaţie a lui Taine, cu simetria vie a unui copac uriaş decît cu aceea a unei figuri geometrice.

În legătură cu ultimele două lucrări pomenite (Cvartetul nr. 2 şi Simfonia de cameră) se manifestă o altă atitudine a unora dintre muzicienii noştri, pe care ne îngăduim să nu o împărtăşim. Chiar unii dintre cei care au o înaltă preţuire pentru compoziţii ca Sonata şi Suita III-a sau „Impresii din copilărie", arată cel puţin îndoieli în ce priveşte Cvartetul şi Simfonia de cameră, atunci cînd nu le resping în mod categoric. Se vorbeşte de disoluţie, de destrămare atît în ce priveşte substanţa muzicii, forţa ei expresivă, cît şi forma. Dar un asemenea mod de a privi lucrurile ne pare o inadvertenţă. Cel care înţelege şi preţuieşte Sonata şi Suita a III-a ar trebui „a fortiori" să preţuiască Cvartetul nr. 2 şi Simfonia de cameră. Ultimele două lucrări se află faţă de primele într-un raport asemănător celui dintre „rapsodii" şi compoziţii ca suita I-a, octuorul sau dixtorul, în care elementul romînesc, fără a dispare, coboară la altă profunzime, depăşeşte zona pitorescului, se încorporează organic unei structuri muzicale superioare şi se generalizează. Cvartetul nr. 2 şi Simfonia de cameră *generalizează* şi adîncesc datele compoziţiilor ca „Sonata a III-a", „Suita sătească" sau „Impresiile", le duc pînă la termenul lor ultim, unde era firesc şi necesar să ajungă.

De ce să le admitem pe unele şi să le respingem pe celelalte, cînd ar fi normal să le preţuim şi mai mult pe cele din urmă, o dată ce ne-am însuşit „premisele" pe care le reprezintă cele dintîi? Numai fiindcă sînt mai ciudate şi mai sibilinice la prima vedere, sau fiindcă apar în ele filoane de expresie mai neobişnuite la Enescu — precum ar fi sfîşierea tragică şi grotescul în „simfonie"? Dar mai marea dificultate provine doar dintr-o treaptă superioară de evoluţie a unei structuri muzicale de un tip preexistent, prefigurat în creaţiile precedente; iar gama mai variată şi deosebită de stări lăuntrice nu face decît să lărgească sfera expresiei şi să-i sporească puterea. Nu există „ruptură" între aceste două stadii ale ultimei perioade creatoare enesciene — ci dimpotrivă, o dialectică necesară le învăluie pe amîndouă.

Atît în substanţă, cît şi în formă, muzica aceasta păstrează pecetea personalităţii lui Enescu, concretizînd-o într-un chip din ce în ce mai esenţial, mai pur şi mai cuprinzător totodată, aşa cum s-a întîmplat în ultimele opere ale tuturor marilor creatori. În Cvartetul de coarde nr. 2 este clar că starea fundamentală, „Stimmung"-ul predominant sînt acelea ale visării poetice, ale nostalgiei, ale melancoliei blînde şi înţelegătoare — încît aproape întreg Cvartetul pare o „doinire" ca cea din Andantele Sonatei a III-a sau din partea a 3-a a „Suitei săteşti" — dar sublimată. Fluenţa şerpuită a formei muzicale, alunecarea uşoară, neîncetată a celulelor motivice şi a armoniilor, prefacerea necontenită a culorilor ce se topesc una într-alta — toate acestea alcătuiesc un corespondent ideal al acestei stări fundamentale, o realizează în toată intensitatea şi în tot farmecul ei. În „Simfonia de cameră" apar după cum notam mai sus, elemente cu care sîntem mai puţin obişnuiţi la Enescu: sumbrul, grotescul, tragicul. Dar, în primul rînd, aceste elemente nu sînt de loc străine lui Enescu — dimpotrivă le regăsim în centrul unor opere de primă importanţă ca Simfonia a III-a şi mai ales Oedip (am putea adăuga şi proiectul „Vox maris"), pe care însă noi nu le cunoaştem încă decît foarte imperfect. De altă parte, prezenţa unor atari trăsături poate ea fi legată de ideea de „disoluţie" sau sleire lăuntrică? Nu e dimpotrivă de admirat această complexitate şi bogăţie de registre — pe care le domină mai departe o viziune de ansamblu specific enesciană? Căci şi „grimasa" şi strigătele tragice ale „Simfoniei de cameră" sînt învăluite într-o lumină blîndă, poetică şi vibrantă, asemenea soarelui de toamnă. Însăşi tema iniţială, cu unduirea ei molcomă, cu accentele ei de recitativ, evocă sub o formă subtilă aceeaşi „doinire" romînească şi enesciană, legîndu-se netăgăduit şi de fondul autohton şi de tot ce e mai permanent în creaţia lui Enescu: (ex. 1 — nr. 2 din programul Radio). La fel, legănarea temei secunde: (ex. 2 — nr. 3 ibid.). Ambele revin la sfîrşitul compoziţiei, întregindu-i înţelesul de ansamblu — acela al unei contemplări duioase şi înţelegătoare a tuturor lucrurilor, a lumii şi existenţei.

Iată de ce socotim că pricina adevărată pentru care Cvartetul nr. 2 sau Simfonia de cameră pot produce nedumeriri şi efecte rebarbative nu rezidă într-o „ruptură" între ele şi compoziţiile anterioare, ci în faptul, cu totul deosebit ca semnificaţie şi consecinţe, *că au dus mai departe şi au generalizat tendinţele* prezente în Sonata a III-a, în „Suita sătească" şi „Impresiile din copilărie", au dezvoltat sîmburele lor lăuntric. Nu sînt mai anarhice, ci doar mai evoluate. Nu sînt mai sărace în expresie, ci mai adînci şi esenţiale, dezbărate de recuzita unui pitoresc şi unor efecte care în celelalte mai existau, deşi nu pe ele trebuie pus accentul nici acolo, după cum arătam mai înainte. Dacă deci unele sînt preţuite iar celelalte contestate este pentru că se ignoră tocmai ceea ce le este mai esenţial tuturor — şi anume: *permanenţele de viziune şi de formă care le leagă.* Primele sînt acceptate (de către cei care le resping pe celelalte, bineînţeles) tocmai pentru ceea ce este *neesenţial* într-însele, adică elementul coloristic şi înrudirea exterioară, „decorativă", cu folclorul romînesc şi cu realităţile locale. Iar pricina pentru care celorlalte nu li se percepe nici legătura foarte profundă cu melosul romînesc, nici logica proprie de construcţie, este că aci ajunge la plenitudinea de dezvoltare acea „formă de tip nou“ pe care o prevesteau şi lucrările anterioare ale muzicianului. De la Sonata a III-a pentru vioară înainte, creaţia enesciană apare caracterizată prin această cristalizare treptată a unei noi structuri, ce-şi găseşte termenul ultim de evoluţie în „Simfonia de cameră“.

Acest tip de structură muzicală nu este o apariţie ciudată şi fără precedent. El a fost prevestit de marii compozitori care stau la hotarul dintre muzica trecutului şi cea contemporană : Wagner şi mai cu seamă Reger, Musorgski, Debussy şi Skriabin. În muzica mai nouă, el a fost dus uneori foarte departe. Un caz exemplar este acela al marelui muzician francez Olivier Messiaen, al cărui limbaj muzical prezintă o asemănare impresionantă, nerelevată de nimeni pînă acum după ştirea noastră, cu limbajul ultimelor compoziţii enesciene. Aceeaşi minuţiozitate a melodiei, a ritmurilor şi a timbrelor ; aceeaşi complexitate armonică, bazată în mare parte pe o nouă valorificare a modurilor ; aceeaşi densitate polifonică şi aceeaşi integrare a unor surse de inspiraţie foarte diverse, foarte eclectice, într-un stil unitar şi personal. De-a dreptul tulburătoare este coincidenţa între importanţa pe care o dă Messiaen „cîntecului păsărilor“ ca model pentru compozitor, ca o înaltă lecţie de ritm şi construcţie melodică, dar „la o scară umană“, net distinctă de ilustrativ şi efect exterior — şi între magistrala realizare pe care Enescu o obţine în această privinţă în „Impresii din copilărie“ şi în Andantele sonatei a treia pentru vioară. Analogia aceasta de structură e cu atît mai interesantă cu cît nu poate fi vorba de o influenţă directă între cei doi compozitori, iar lumea muzicii lor, în ce priveşte conţinutul expresiv, este cu totul diferită. Mai departe încă, dar şi într-un sens mai unilateral, a fost dusă această tendinţă de către unii compozitori „dodecafonişti“ : A. Berg, Schönberg şi mai cu seamă Webern. La ei, ca urmare a dispariţiei centrului tonal, care singur dădea un fundament organizării clasice a formei, cu dezvoltările şi reexpoziţiile temelor, apare principiul variaţiei continue, în care nucleul tematic nu se repetă niciodată ca atare ; expresia se mărunţeşte pe unităţi tot mai mici, ajungînd de pildă la Webern să fie condensată într-o singură notă — fiecare sunet luat în parte avînd pretenţia de a spune ceva pe seama lui. Această muzică, abstractizată la culme şi sărăcită de substanţa vie, nu mai are decît puţine elemente comune cu muzica unor Enescu sau Messiaen, caracterizată dimpotrivă printr-o mare plenitudine şi varietate, prin persistenţa centrului de atracţie tonală ca şi prin aceea a formelor clasice considerate în liniile lor mari. Există totuşi o trăsătură care le uneşte — şi anume tendinţa de mare concentrare pe unităţi restrînse, de acuitate analitică şi rafinament al amănuntului — care chiar la dodecafonişti, atunci cînd nu e împinsă pînă la extrema limită a abstractizării şi a teoreticului pur, păstrează (ca la A. Berg, de pildă), o dată cu unele elemente tonale, şi un aspect mai apropiat de cel pe care l-am desluşit la Enescu sau Messiaen.

Dar şi atunci cînd tendinţa aceasta nu este exacerbată şi altoită pe trunchiul atonalismului, ea suscită probleme importante. Nu duce ea oare la o fărîmiţare a substanţei muzicale, şi în mod inevitabil la acea impresie de amorf şi monotonie, născută tocmai din prezenţa prea multor elemente parţiale ce se neutralizează reciproc, aşa cum se neutralizează culorile spectrului solar sau figurile prea numeroase ale unui mozaic prea complicat ? Este o atare impresie legată numai de lipsa de aprofundare, sau rămîne inseparabilă de însăşi condiţia acestei structuri muzicale ? Este ea compatibilă cu formele mari (simfonie, operă) şi cu exprimarea unor stări de suflet care ţin de forţă, intensitate şi energie — nu numai de nuanţă, subtilitate, confesiune intimă ? Deschide drumuri spre viitor, sau înseamnă un capăt de drum ? Iar răspunsul la aceste întrebări — nu este el însuşi pînă la urmă în funcţie de un element cantitativ, de o proporţie ? Căci, cu puţine excepţii (care par să ducă mai curînd spre o pastişă de tematică muzicală, ca în cazul neoclasicismului stravinskian), compozitorii epocii noastre par să-şi fi însuşit întotdeauna această complexitate şi diferenţiere analitică de limbaj, chiar atunci cînd o înscriu cu bună ştiinţă în forme mai simplificate şi mai sintetice : este cazul unor Bartok, Hindemith, Honegger şi chiar Prokofiev.

După cum am spus din capul locului, nu pretindem să dăm un răspuns acestor întrebări — ci am voit doar să le găsim o formulare cît mai limpede şi mai cu seamă în ce măsură compoziţiile lui George Enescu din ultima perioadă suscită probleme fundamentale pentru estetica muzicală contemporană. A stabili justa valoare şi semnificaţia acestor creaţii înseamnă a găsi o dezlegare acestor probleme.

PROBLEME DE CREAŢIE ALE MUZICII NOASTRE

Despre armonizarea modală

de

Dimitrie Cuclin

laureat al Premiului de Stat

Dimitrie Cuclin, laureat al Premiului de Stat pentru a XIV-a sa simfonie, la pianul său de lucru

Iată într-adevăr o problemă şi încă una din acelea care au dat loc celor mai multe nedumeriri, în ceea ce priveşte înţelegerea ei, precum şi celor mai multe erori şi eşecuri, în ceea ce priveşte soluţionarea ei, după diversitatea cazurilor venite în faţa necesităţilor de realizare muzicală.

Este vorba de o armonizare care să nu trădeze un mai dinainte hotărît caracter modal. Prima întrebare care se ridică în mod firesc înaintea unei astfel de operaţii este aceea a cauzei căreia i se datoresc atîtea dificultăţi, cele de mai multe ori de neînvins şi atîtea deplorabile nereuşite; căci bunele rezultate din trecut sînt foarte rare şi adesea iluzorii, iar în prezent parţiale şi sărace. Sînt înclinat a crede că acea cauză poate fi găsită într-o generală noţiune — vagă, nedeplină ori total absentă — despre principiul, semnificaţia şi ierarhia modurilor.

Ce sînt modurile?

Modurile sînt... moduri.

Cum, adică?

Moduri de a fi ale gamei, altele decît acela în care-i gama.

Adică?

Gama fiind unicul mod de a fi perfect al ei, urmează că, toate celelalte moduri, mai bine zis modurile, întrucît nu sînt semne că s-a bănuit, în vorbirea curentă cel puţin, că gama, perfectă, e şi ea un mod, — nu sînt decît categoria nenumăratelor *deformări* ale gamei.

E util şi de cea mai mare importanţă, să facem aici o observaţie de ordin estetic şi etic.

Gama, ţinînd seama de un sistem unic perfect, se impune cultivării *celei mai frecvente.*

Categoric.

Pentru facilitatea celei mai exacte distincţiuni posibile, vom conveni că gama, unicul mod perfect, aparţine ordinului diatonic, şi că toate celelalte moduri, imperfecte, aparţin, cel mai propriu-zis, ordinului modal.

Orice mod fiind prin definiţie o deformare a perfectului sistem diatonic, o imperfecţiune deci, se impune, pe baza exigenţelor estetice şi etice, cultivării *celei mai puţin frecvente,* corespunzător gradului de deformare ce-i e propriu.

Categoric.

Gama, sistemul diatonic, este singurul care poate fi numit *simplu.* Este singurul mod simplu. Toate celelalte moduri sînt *complexe.*

Gama diatonică este simplă pentru că elementele din care e alcătuită sînt supuse unei centralizări tonale unice. Oricare alt mod este complex pentru că elementele din care e alcătuit sînt supuse unei centralizări tonale multiple. Un mod, deci, fiind prin definiţie un *conglomerat tonal* riscă, printr-o imprudentă armonizare, să fie dezagregat în *fragmentarele tonalităţi componente* şi *desfiinţat* deci. Şi iată apa sub care zace stînca de care se sfarmă atîtea bune intenţii de armonizare a unei melodii modale. Dar cred că nu ne putem mărgini aici la o expunere atît de sumară ca aceea de mai sus. Totuşi, putem chiar de pe acum formula o regulă: Pentru ca o armonizare modală să fie bună, trebuie ca elementele caracteristice şi acordurile formate cu ajutorul lor să nu provoace *nici o deplasare a centrului tonal.* Dar cum se poate obţine acest rezultat? Să ne reluăm firul mai... da capo.

De unde provin modurile?

Din substituirea, după o metodă riguroasă, complicată şi extrem de bogată, a elementelor *simple* ale gamei, sistemului diatonic, prin respectivele elemente *diez:*

fa diez-...-sol diez-re diez-la diez-mi diez-si diez ori *bemol:*

si bemol-mi bemol-la bemol-re bemol-sol bemol-...-fa bemol.

Din cele de mai sus se pot trage următoarele observaţii :

1) Elementul simplu *Do,* nu se poate, în cazul nostru, înlocui cu nimic, el fiind elementul central, de bază, tonic (T) ;

2) modurile construite cu elemente diez au caracterul psihologic *expansiv ;* cu elemente bemol, au caracterul psihologic *depresiv ;* şi cu elemente şi de un fel şi de altul, au caracterul psihologic *mixt ;*

3) pentru ca să avem într-adevăr moduri propriu-zis construite, trebuie ca substituirea elementelor simple prin elemente complexe (bemol ori diez) să fie definitivă, *organică ;* acest lucru trebuie sezisat, pentru exacta înţelegere a caracterului modal în cîntarea populară romînească.

4) modurile expansive, depresive şi mixte se construiesc şi se categorisesc independent de eventuale produceri *enarmonice ;* atît enarmonia cît şi cromatismul, înscriindu-se în cadrul diatonic, se încadrează ipso facto şi în domeniul modal şi n-au deci puterea de creare a unor respective genuri muzicale ;

5) o nouă categorisire a modurilor poate fi aceea după sensul lor *direct* (de *stare* majoră) şi sensul lor *invers* (de stare minoră ; expresiile *major* şi *minor* nu desemnează deci moduri, ci *stări* în care se încadrează cîte un număr nelimitat de moduri ;)

6) o categorisire definitivă, ştiinţifică, a modurilor nu poate să fie alta decît cea următoare :

Moduri
- I. de *stare* majoră
  - A. *perfect :* anticul *lidian* (simplu)
  - B. *imperfecte :* (complexe)
    - a) expansive
    - b) depresive
    - c) mixte
    - indiferent dacă sînt şi enarmonice ori nu
- II. de *stare* minoră
  - A. *relativ perfect :* (simplu) anticul hipodorian
  - B. *imperfecte :* (complexe)
    - a) expansive
    - b) depresive
    - c) mixte
    - indiferent dacă sînt şi enarmonice ori nu

Şi acum, să luăm în consideraţie primul mod posibil, de pildă, expansiv :

Do-sol-re-la-mi-si-fa diez

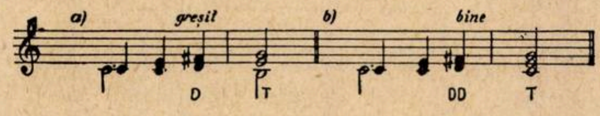
adică, anticul *hipolidian,* transpus pe tonul *Do.*

Ce observăm ?

Că acestei „game" îi lipseşte funcţiunea subdominantă (SD) adică unul din suporturile ei fundamentale ; că ea se încarcă cu o sensibilă expansivă a D-tei, punînd D-ta în tendinţă de a deveni T, în antagonism cu T existentă ; că sensibila subdominantei (S. SD) e lipsită de termenul ei de rezoluţie. Deficienţă, dezechilibru, suspensie. Ce să mai zicem, dar, de celelalte, zeci şi sute de moduri, din ce în ce mai deficiente, mai abundente în antagonisme, mai dezechilibrate deci şi mai pline de sensibile nerezolvabile ? Aceasta, oare, nu e de ajuns ca să justifice rezervele pe care necesităţi de ordin estetic şi etic ni le impun cu privire la uzul ce ne este permis să-l facem de sistemul modal ? Dar, pentru că am pus atît de adînc piciorul în această problemă, s-o ducem, încaltea, pînă la capăt. Un mod, datorîndu-şi fiinţa, unei cumplite mutilări, nu vine în bagajul muzical cu nimic altceva decît numai *cu el însuşi.* El e atît de caracteristic, încît nu poate fi influenţat de nici o relaţiune tonală.

E infecundabil. Steril. Şi mai mult încă. In orice muzică modală nu se exprimă autorul, ci se exprimă pe sine însuşi modul numai doar. Dar, aceasta este o altă problemă. Şi dacă totuşi vrem să armonizăm o melodie, sau un fragment melodic, în modul hipolidian, de pildă, va trebui să ne ferim ca SD-tei, caracteristica modală, să ne tîrască, fie şi numai momentan, în tonalitatea D-tei, să ne facă deci să operăm o modulaţie (voiam să zic o *tonulaţie)* care să dezagregheze, după cum am spus, modul :

1



In cazul *a)* acordul *do-re-fa- diez,* acord de D în tonalitatea Sol major, se rezolvă pe acordul *si-re-sol* în funcţie, fie şi numai temporar, T. Tonulaţia s-a efectuat. Modul s-a dezagregat. Elementul *fa diez* nu mai aparţine tonalităţii *Do ;* şi-a pierdut funcţia de S.D. Dobîndind funcţia de S.T., el a intrat în raza tonalităţii *Sol.*

In cazul *b)* însă, acelaşi acord *do-re-fa diez,* prin rezoluţia lui în acordul T, dobîndeşte, prin efect retroactiv, funcţia DD. Tonalitatea e salvată. Şi o dată cu ea, şi modul.

Şi să profităm de acest moment pentru a mai releva încă un defect, tot atît de grav ca şi celelalte, imputabil principiului modal. Este păcatul de lèse-logică. Am spus că un mod nu-i decît un conglomerat tonal (alt păcat : de lèse-unitaté). Intr-adevăr, în constituirea modului hipolidian intră *7 elemente* din tonalitatea cvintei superioare (în cazul nostru *Sol)* şi *numai 6 elemente* din tonalitatea elementului central (în cazul nostru *Do) ;* şi noi, totuşi, impunem funcţiunea T *tocmai tonalităţii cu cel mai mic conţinut de elemente,* cu cel mai mic drept deci de a o purta.

Silnicia, dar, domneşte la baza principiului modal.

Şi încă, modul hipolidian nu-i atît de primejdios pentru stabilitatea tonală şi deci pentru salvgardarea limitei modale respective. In el se exercită tendinţa unei tonulări la 5-ta superioară (adică la tonul D-tei, în starea majoră). Cine-şi mai aduce aminte de noua — şi, pot asigura, definitiva, definiţie a funcţiunii D — a oricărei funcţiuni D, anume, aceea *de a fi atrasă* de funcţia T, va înţelege foarte uşor ceea ce am vrut să spun. Nu tot aşa însă stau lucrurile cu primul mod posibil, depresiv :

si bemol-fa-Do-sol-re-la-mi

anticul *hipofrigian,* transpus pe tonul *Do.*

Aici, elementul *si bemol* este sensibila inversă (Si) a unui *la* generator invers *(la-fa-re)* de acord minor *(re-fa-la)* relativ al acordului major *(Fa-la-do)* în funcţie SD care, conform definiţiei pe care am stabilit-o oricărei asemenea funcțiuni, atrage funcțiunea T, fapt în urma căruia tonalitatea poate fi iremediabil pierdută (printr-o tendință tonulatorie la 5-ta inferioară, în *stare majoră)* iar modul iremediabil dezagregat.

Nu este inutil să analizăm și păcatele acestui prim mod depresiv (pentru a ne înclina să ne imaginăm, pe cît de departe, la ce grozăvii ne-am putea aștepta în încercarea de a cerceta păcatele celorlalte zeci și sute de moduri depresive ca și expansive ce pot urma la rînd) :

1) S.T. adică tocmai elementul care poate afirma în cel mai mare grad funcțiunea T, lipsește;

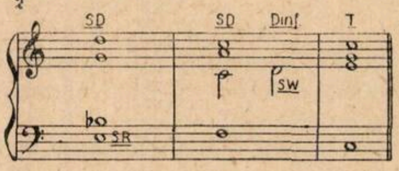
2) dezastrul ce-l poate produce elementul *si bemol* și de care am vorbit mai sus ;

3) absența acordului de dominantă directă (Dd) ;

4) acordul de pe cvinta superioară *(sol-si bemol-re)* neputînd să aibă funcție D, îndeplinește ipso facto funcția SD. Într-adevăr, chiar dacă, printr-o specială interpretare, acordul relativ minor al acordului major de SD își poate lepăda funcția SD (lucru pe care vom avea poate ocazia de a-l lămuri), acordul *sol-si bemol-re,* la o cvintă superioară, în *starea minoră,* este peremptoriu în funcție SD și deci, a fortiori, tot în funcție SD și față, nu numai de acordul *Fa major* dar și, mai ales, față de acordul *Do major.* Așadar, modului hipofrigian trebuie să-i căutăm altă dominantă. Și-i vom găsi o dominantă *inferioară* (D inf.) dacă acordului de SD (cu toată puternica-i tendință de a trage funcțiunea T) îi vom adăuga *sexta (fa-la-do-re),* pe care mi-am permis a o numi *sexta lui Wagner* (SW), spre deosebire de *sexta lui Rameau* (SR) din starea minoră ; și acord *(fa-la-do-re)* în care fundamentala nu e aceea pe care s-ar grăbi s-o desemneze celebra... Baba Safta (adică re) ci *fa.* În treacăt mai putem menționa că SW are putere de a imprima funcția D inf. nu numai acordului de SD ci și acordului de T și de D chiar. E un puternic agent de restabilire a echilibrului tonal și de translație tonală ori de confirmare a unei translații tonale oricît de spinoase ori refractare. Aduce deci, în *starea majoră,* aceleași servicii pe care în *starea minoră,* le aduce SR și e singurul acord (împreună, bineînțeles cu acel de SR) cu aspect de acord de septimă *care-și merită o apelațiune,* toate celelalte neproducînd în sînul lor nici un fel de înnoire funcțională. Și dacă ne-ar fi permis să completăm această digresiune și așa destul de vastă ,am mai spune că acordul nostru *(fa-la-do-re),* de S W, nu-și pierde întru nimic calitatea prin suprimarea cvintei *(fa-la-re)* cînd produce o „formație“ care în *aparență numai* poate fi luată ca răsturnarea întîia a acordului *re minor* relativ al acordului major SD *(fa-la-do).* Și astfel ne-am achitat și de lămurirea promisă cu atîtea și atîtea rînduri mai sus.

Așadar, iată o cadență perfectă în modul hipofrigian (pe tonica *Do :)*

2



Fără precauțiunea cu S W, ultimul acord n-ar mai fi funcția T, ci în funcția dominantă a subdominantei (D. SD) sau chiar D (a tonului de SD, realizînd deci o tonulație la 5-ta inferioară și deci o distrugere a unității tonale).

Mai departe, dacă și următorul element din seria funcțională, a cvintelor, în sens depresiv, îl înlocuim cu respectivul element bemol :

mi bemol-si bemol-fa-Do-sol-re-la,

obținem, transpus pe tonul *Do* anticul mod *frigian.*

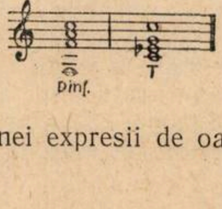
E clar că față de omonimul său lidian, acesta e de două ori depresiv ; însă față de următorul său (mereu în transpunere pe tonul *Do,* omonim deci și el) *hipodorian :*

la bemol-mi bemol-si bemol-fa-Do-sol-re

pe care l-am categorisit relativ perfect, el este expansiv (mai precis, încărcat cu un exces de sensibilitate expansivă ; ceea ce înseamnă că, față de omonimul perfect, lidian, hipolidianul e încărcat cu un exces de sensibilitate expansivă, hipofrigianul cu un exces, frigianul cu două și hipodorianul cu trei excese de sensibilitate depresivă, constatare care pune însfîrșit capăt unei polemici aproape seculare cu privire la chestiunea dacă hipodorianul este în el însuși trist, sau vesel, sau neutru, soluționarea chestiunii producîndu-se în favoarea primei teze, confirmate și de sentimentul general popular.)

După cîte s-au vorbit cu ocazia studiului modului hipofrigian, acordul *Minor sol-si bemol -re,* aflîndu-se, în modul Do frigian, la o cvintă *superioară* față de acordul *minor* T *(do-mi bemol-sol),* îi este în funcție SD și nu-i poate deci nicidecum servi de D și prin urmare să-i asigure echilibrul tonal. Dar am văzut (în *Ex. 2)* că un acord minor *(sol-si bem-re,* aici cu SR *mi* dar, adăugăm, și fără dînsa) este în funcție SD față de acordul major *(Do-mi-sol)* la 5-ta lui inferioară ; prin urmare, invers, un acord major *(Do-mi-sol)* este în funcție D față de acordul minor *(sol-si bemol-re)* la 5-ta lui superioară ; și deci cu aplicarea la modul *Do frigian* de care ne ocupăm, față de acordul minor T *(Do-mi bemol-sol)* funcțiunea D ne-o va oferi acordul major de pe 5-ta lui *inferioară (fa-la-do) :*

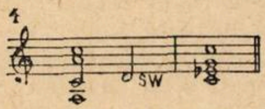
3



care convine unei expresii de oarecare duritate.

La nevoie, unei expresii mai îndulcite, ne putem servi de SW :

4

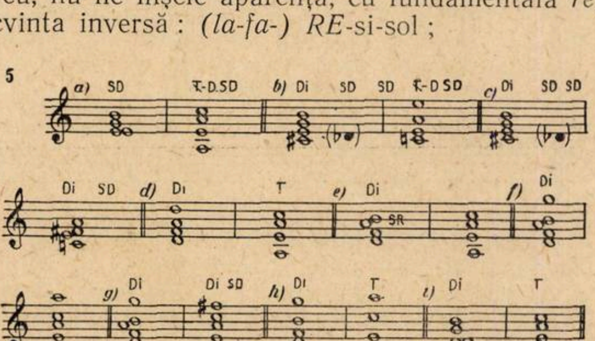


îndulcirea fiind datorită relaţiunii de sensibilitate : *re-mi bemol.*

Sigur e că hipodorianul, ca cel mai perfect din seria modurilor de stare minoră, ne oferă cele mai multe şi mai bogate posibilităţi.

Mai întîi, e greşit un oarecare obicei de a se preceda, la cadenţă, acordul T, de acordul minor al 5-tei superioare, crezut, printr-o necontrolată analogie cu faptul respectiv din starea majoră, în funcţie D (şi deci confirmînd funcţia T a acordului T), cînd în realitate el e funcţie SD (ceea ce zdruncină poziţia funcţională a acordului T, înclinat astfel să capete funcţia D. SD — *Ex. 5 a'* — elaborat pe tonul *la*). Introducerea elementului SR *(do diez,* Ex. 5 b), agravează situaţia prin tendinţa de a introduce în combinaţie funcţia de D inversă a subdominantei — subdominantei *Si* (Di. SD. SD)· deşi acestei SR, prin rezoluţia ei melodică pe *do,* i se substituie, prin efect retroactiv, *re b,* element prin excelenţă depresiv şi capabil deci să încarce combinaţia cu curent D (fiind vorba de stare minoră) şi căruia mi-am permis a-i aplica denumirea de caracteristică *neomixolidiană* (cvarta micşorată de T), prin analogie cu caracteristica principală a modului mixolidian (cvinta micşorată de T). Iar dacă conform exigenţelor oricărui interval micşorat, rezolvăm normal elementul *sol* (cvinta micşorată a lui *do diez)* introducem în acordul T un element (fa diez) care-i imprimă funcţia de Di a SD-tei *mi* (Di. SD ; *ex. 5 c)*. Dominanta, dar, n-o putem afla decît pe acordul *re-fa-la,* al cvintei inferioare, natural, o Di *(ex. 5 d)*, căreia îi putem aplica SR *(ex. 5 e)* şi nona inversă *sol (ex. 5 f)*, pe care ca element într-adevăr depresiv *(la-*re *SOL)* o putem rezolva descendent (ex. 5 g) pe acordul tonicii transmutat însă, funcţional, în Di SD ; căreia îi putem suprima generatorul *(la ; ex. 5 h)* şi chiar 3-ţa inversă *(fa ; ex. 5 i)* şi mereu, nu ne înşele aparenţa, cu fundamentala *re,* cvinta inversă : *(la-fa-) RE*-si-sol ;

5



În ce priveşte SR, d'Indy, Riemann, Rameau au greşit numind-o septimă inversă *(la-fa-re-SI)*, prin analogie cu 7-ma de D din starea majoră, care ar fi o septimă directă *(sol-si-re-FA)* cînd în realitate SR e un element direct *(la-mi SI)*, prin analogie cu 7-a de D din starea majoră, care e un element invers *(sol-do-FA)*. S-ar putea da o explicaţie ipotetică. *Fa* din acordul de 7-ă de D din starea majoră ar putea fi un ecou superior al unui armonic 9 inferior

(sol — sol — do — sol — mi bem. — do — la — sol — fa);
1 2 3 4 5 6 7 8 9

iar *si* din acordul zis de 7-mă inversă *(la-fa-re-SI)*, un ecou inferior al unui armonic 9 superior

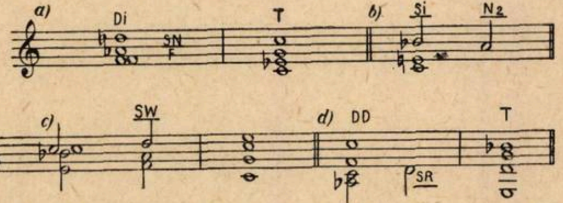
(la — la — mi — la — do diez — mi — sol — la — SI)
1 2 3 4 5 6 7 8 9

pînă la o eventuală infirmare.

Cu încă un element depresiv următor substituit elementului simplu corespunzător întîlnim, transpus pe tonul *Do,* anticul mod *dorian :*

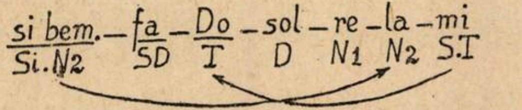
re bem.-la bem.-mi-bem.-si bem-fa-Do-sol, cu 4 excese de sensibilitate depresivă faţă de omonimul lidian *Do* şi în depresiune, şi deci în dezechilibru, cu un exces de sensibilitate faţă de omonimul în hipodorian. Această caracteristică modală *(re bemol)* e foarte uşor armonizabilă, în funcţie Di, producînd deci o cadenţă în perfect echilibru :

6



In *a)*, să nu cădem victime aparenţei, crezînd că fundamentala (F) ar fi *re bemol,* care-i un element sensibil şi deci instabil. Efectul, funcţiunea, constituţia, sînt perfect asemănătoare cazului *sextei napolitane* (SN).

Armonia dorică se explică prin faptul că fiind în depresiune şi în stare minoră, e în acelaşi timp în sensul D ; pe cînd armonia hipofrigiană, tot în depresiune, însă în stare majoră, e în sensul SD, dezechilibrator deci şi nu creator, ori restaurator de echilibru, ca cea dintîi. De aici şi extrema dificultate de a armoniza caracterul hipofrigian fără pericolul dezechilibrului şi dezagregării. În acest caz trebuie evitată armonizarea normală, periculoasă, preferîndu-i-se una excepţională, ca în *Ex. 6 b,* de pildă, ori *c.* În *b* avem o cît de slabă indicaţie a falsei concepţii despre 7+, care nu-i de fapt decît sensibila Si (sensibila inversă) a N_2 (neutrului 2) din adevăratul sistem, funcţional, de construire a acordului, *din 5-tă în 5-tă :*



Dacă acordul *do* invers *(do-la bem.-fa)*, adică fa minor *(fa-la bem-do)* este în funcţie *D* (inversă) într-un *Do minor,* de pildă, e clar că acelaşi acord este în funcţie DD (tot inversă, desigur) în *Sol minor (Ex. 6 d')*, înlănţuibil şi *nemijlocit* cu acordul T. Acest caz, propria-i consideraţie *armonică-tonală,* nu trebuie confundat cu cazul similar doric, în accepţie *modală* deci. E o distincţie greu de sezisat şi de realizat şi nu mai puţin necesară totuşi, pentru progresul mentalităţii şi sensibilităţii muzicale.

În sfîrşit, cel mai greu de armonizat dintre toate modurile pe care atît de eronat le credeau Grecii simple, este anticul *mixolidian* (mereu în transpune pe tonul *Do)* ;

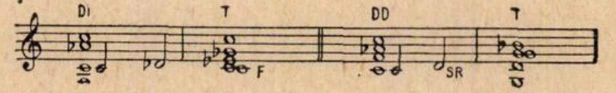
sol bemol-re bemol-la bemol-mi bemol-si bemol-fa-Do

cu 5 excese de sensibilitate depresivă faţă de omonimul lidian şi cu 2 numai faţă de omonimul hipodorian. Faţă de acesta din urmă, este afectată însăşi cvinta superioară, SDi şi 5-ta acordului de T. Putem în bună măsură salvgarda stabilitatea tonică, atacată prin relaţia micşorată *F-5* —, întrebuinţînd într-o formă cît mai intensă metoda *dublării* elementului (T) care trebuie afirmat şi stabilit *(Ex. 7 a)*.

Ca o plăcută — creadă-se — diversiune, ar fi de propus următorul

Exerciţiu (I). — *Să* se caute *dacă* şi *de ce,* în comparaţie cu *Ex. 6 d,* dispoziţia primului acord din *Ex. 7 b* îi imprimă un caracter cît de puţin deosebitor *modal.*

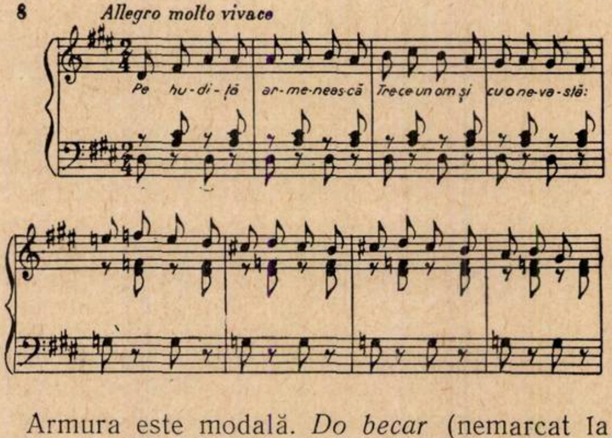
7



Dificultăţile de armonizare modală cresc dar în proporţia înmulţirii caracteristicelor modale. Aceste dificultăţi trebuiesc *învinse* iar nu *trucate.* O oportună şi nu prea excesiv de continuă pedală de T (inferioară, mediană, superioară) poate adeseori să ne fie de mare folos ; cu abuz însă, ea ne poate îndrepta spiritul către un mod — şi o *manieră* — de armonizare din ce în ce mai aproape de stilul orchestral ; şi nimic nu poate fi mai degradator şi deplorabil decît a face orchestră în scriitura pentru cor.

Mă exprim cu atît mai din convingere cu cît eu însumi — o dată în viaţa mea, de altmintrelea — am făcut reprobabila experienţă armonizînd... *pentru cor* un cîntec propriu, în stil popular, în felul acesta :

8

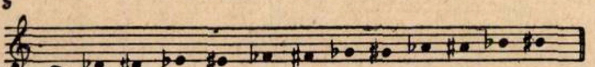


Armura este modală. *Do becar* (nemarcat la armură) este caracteristica hipofrigiană ; *sol diez, hipolidiană ; mi diez,* armonică (de T). Modul, armonic — hipolidian — hipofrigian, e de două ori în exces de sensibilitate expansivă contrabalansat de un exces de sensibilitate depresivă. Pentru orice întrebuinţare modală e nevoie de o cît de slabă măcar justificare psihologică. În cazul de faţă, cele două caracteristice expansive ar corespunde cu două... *bucurii* : una, a celui aflat în perspectiva unei bune afaceri cumpărînd nevasta unui nenorocit, şi cealaltă, a acestuia din urmă, chiar, în perspectiva de a se descotorosi de o nevastă cicălitoare ; iar caracteristica depresivă ar corespunde cu chinul nevestei în perspectiva de a-şi părăsi copiii fără nimenea care să-i îngrijească atît de „frumuşăl" cum îi îngrijeşte ea. Cu schimbarea de ton în *sol,* modul rămîne acelaşi. E o tonulaţie cu efect *acustic,* raportul tonal fiind copleşit de complexa acuitate a caracterului modal în curs. Întreaga piesă e exclusiv modală. Cine-şi aduce aminte de „Ingerul a strigat" din Liturghia psaltică a lui D. G. Kiriac, nu poate să nu observe că modul hipolidian al melodiei corespunde bine cu înţelesul general, expansiv, al textului dar şi că acea caracteristică hipofrigiană introdusă, nu se ştie de unde, în cor, contrazice prin depresivitatea ei sensul melodic şi literar şi nu are nici măcar scuza unui corector de ordin tehnic. Tehniceşte, din contra, caracteristica hipolidiană poate servi de corector efectului depresiv vătămător al caracteristicii hipofrigiene şi poate fi introdusă cu acest scop numai dacă, bineînţeles, nu introduce, măcar, o notă discordantă, din punct de vedere al înţelesului psihologic, general ori special. Este uşor de recunoscut în acea „Pe hudiţa armenească" de mai sus, că, în afară de aproximativa justificare, din punct de vedere psihologic, a caracteristicilor modale întrebuinţate, tratarea generală nu este *dramatică,* adică în strict raport cu toate particularităţile, de orice gen, ale textului, ci *simfonică,* adică în nesocotirea unui asemenea raport. Acest defect este organic în întreaga muzică populară romînească.

În paranteze, modurile mixte nu se pot obţine decît prin împrumuturi de caracteristice depresive în modurile expansive şi de caracteristice expansive în modurile depresive ; dar aceste împrumuturi, natural, pot merge şi pînă la acelea de caracteristice proprii modurilor de stare minoră (cum e, de pildă, caracteristica doriană) în orice mod de stare majoră şi vice-versa (ca acela al unei caracteristici hipolidiene în orice mod de stare minoră) şi încă mai departe şi mai departe... treptat, pînă ce s-ajungem la moduri *supraabundente,* de o constituire uluitoare :

(mod tridecatonic)

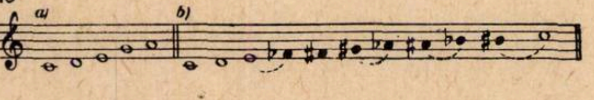
9



Angajaţi fie şi numai cu gîndul pe o cale atît de depărtată, am putea fi îndreptăţiţi să risipim două vorbe şi despre modurile *deficiente. Pentatonicul,* în sine, nu merită nici o atenţie. I-am putea găsi condamnarea fie şi numai în absenţa sensibilelor *(Ex. 10 a).* Iar *hexatonicul,* prezentat maliţios ce-i drept, în forma lui cea mai complexă *(Ex. 10 b),* nu s-ar ţine în echilibru decît în felul

un hexaton (în forma unui decaton temperat)

10

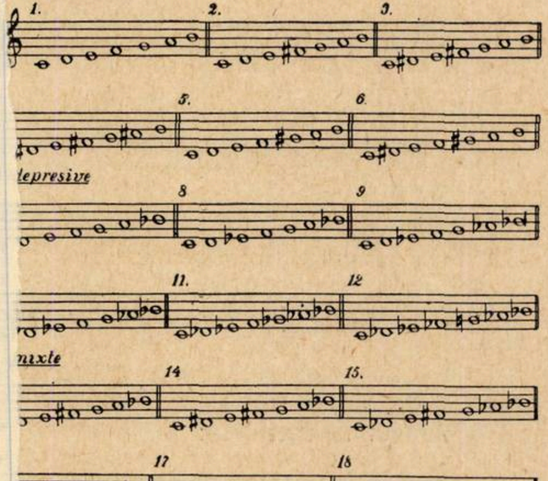


unor (şasă) oameni beţi care nu se prăbuşesc la pămînt decît numai pentru că dau să cadă unul într-altul. Iar într-o tratare mai elaborată, fiecare element al său putînd cu lesniciune vertiginoasă dobîndi funcţie tonică (ori fundamentală), el poate produce impresia mentalo-senti-
tală la fel cu aceea pe care o poate avea un
beat cînd universul întreg, cu toate ale lui,
învîrteşte pe dinaintea ochilor. Dar a trata
deplin toate chestiunile marginale ce ni se
ivi în mers, înseamnă nu a depăşi cadrul ar-
ului, ci a grămădi volume peste volume în-
trul unui volum...

ele 7 moduri (sau 8, dacă am fi menţionat şi
mixolidianul) greşit toate crezute *simple* de
e Grecii vechi, cînd numai unul singur (lidia-
la care am putea adăuga pe *relativ* simplul
dorian) merită acest calificativ, au fost tre-
mai sus în revistă în ordine *omonimă,* în
ce vechii Greci *nu puteau* să le cunoască de-
n ordinea *relativă* a lor.

e aceste moduri aşa-zise simple ei grefau
emul" lor de un număr nedeterminat de mo-
„cromatice" şi „enarmonice", constituind o
e modală neştiinţifică. Împrejurări fericite
ı dat astăzi — după două milenii de „cu-
substanţial şi spiritual — posibilitatea de
nstrui sistemul modal în infinita-i perspec-
omonimică, *pe orice treaptă* a scării noastre
2 semitonuri temperate, ori a scării de *24*
ıri de ton, ori a unei viitoare scări de *53 de*
... cu această satisfăcătoare consecinţă a
atării că *orice mod,* oricare i-ar fi constitu-
ıre atîtea moduri relative din cîte elemente
ıstituit, — nici mai multe, nici mai puţine.
o dată, mai mult nu se poate într-adevăr
e aici.

şi în afară de subiect, *e necesar* următorul
ı de cele mai importante moduri *aflate* în
ea populară romînească sau *posibile* în
ıl ei :



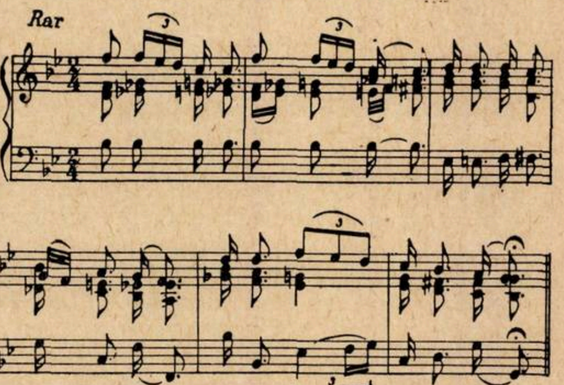
A. 1. lidian ; 2. hipolidian ; 3. armonic-hipolidian ; 4. armonic — hipolidian —6-ta mărită ; 5. 5-ta mărită ; 6. armonic 5-ta mărită ; 7. hipofrigian ; 8. frigian ; 9. hipodorian ; 10. dorian ; 11. mixolidian ; 12. neomixolidian ; 13. hipolidian — hipofrigian ; 14. armonic — hipolidian — hipofrigian ; 15. dorian — hipolidian — hipodorian ; 16. dorian — (major) — hipolidian — armonic ; 17. dorian — armonic — hipolidian — armonic (octotonic) ; 18. dorian — armonic — hipolidian — armonic (la bemol si) — 6-ta mărită (eneatonic).

Exerciţiu (II). — Să se construiască modurile de mai sus pe fiecare din celelalte 11 elemente ale scării noastre sonore.

Exerciţiul (III). — Tuturor modurilor de mai sus să li se găsească, denumindu-le, relativele.

Foarte puţine — şi-n tot atît de puţine ori — se găsesc în cîntarea noastră populară integrări modale. Noi nu avem moduri, putere — am zice. Avem *caracteristice* modale. Acestea apar, dispar, sînt înlocuite cu altele, reapar, într-o neîngrădită şi prea fericită libertate. Adesea, o caracteristică modală apare abia la sfîrşitul cîntecului şi numai aici armonizarea trebuie tratată modal, în tot restul lui ea trebuind să fie lăsată în caracteru-i firesc, diatonico-tonal, fără nici o intervenţie modală, armonică de împrumut, ori tonulatorie, cum rău a făcut autorul în exemplul următor *(12)*

12



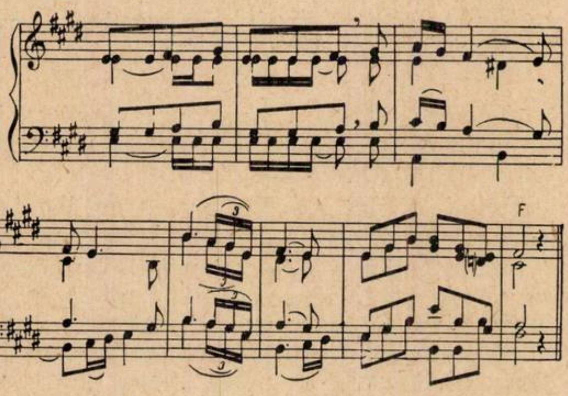
(D. Cuclin : Bade... op. 177 nr. 4, 2 dec. 1940 ; melodia şi textul, în „Izvoraşul" pe iulie-august 1940).

lucru ce-i foarte admisibil, totuşi, într-o „variantă" ori „variaţiune". Să se observe că piesa e în *Si bemol* major, afară de ultima măsură care e la relativul minor, *sol.* Cazul e extrem de frecvent, ceea ce a determinat pe mai toţi folcloriştii noştri mai de seamă să decreteze că melodia noastră populară e bitonală şi bimodală. Eroare. Tonalitatea *sol minor* de la sfîrşit *nu are caracter definitiv.* Nu e în funcţia *tonică.* E *tonalitate,* de stare minoră, *în funcţie de treapta a VI-a (aşa-zicînd)* a tonalităţii *Si bemol major,* tonalitate generală, unică. Ea e *atrasă* de tonalitatea principală *Si bemol major,* e deci o *dominantă a acesteia.* Poporul *simte* lucrul acesta. De aici şi pornirea lui de a relua cîntarea de la început un număr indefinit de ori, la infinit. În aceste împrejurări e vorba de cîntarea unei interminabile nostalgii.

Unii armonizatori, neobservînd principiul modal, dau unei trepte a doua finale interpretarea armonică de 5-tă a D-tei, cînd mai firesc ar fi să fie considerată fundamentală :

Mi lidian

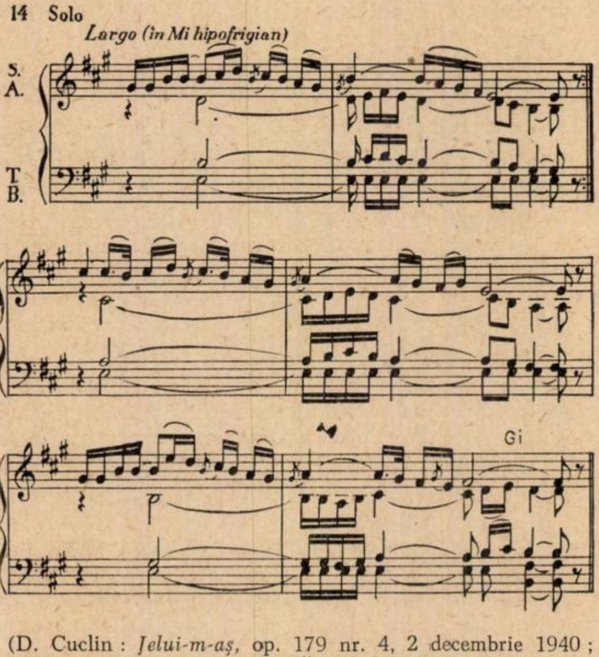
13



(D. Cuclin : *Crișule, Murășule,* op. 174, nr. 1 ; melodia și textul, în „Izvorașul" din mai 1940 ; armonizarea, din 30 noiembrie același an)

și uneori chiar 5-tă în acord minor, generator invers (Gi).

14



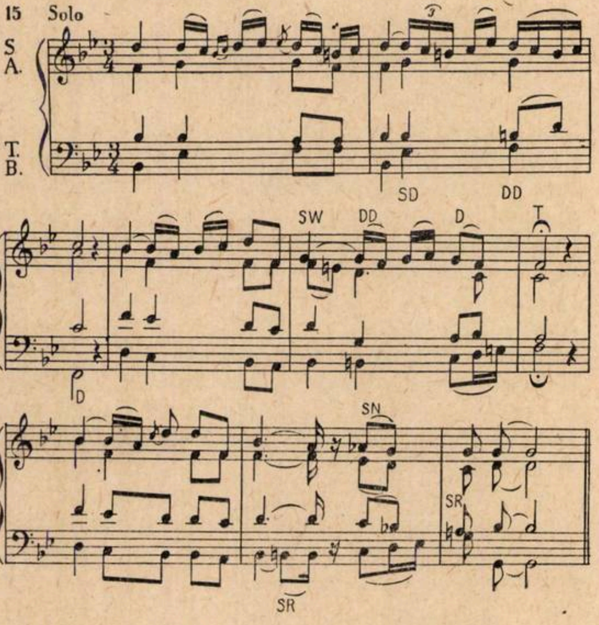
(D. Cuclin : *Jelui-m-aș,* op. 179 nr. 4, 2 decembrie 1940 ; melodia și textul, în „Izvorașul" din februarie 1940).

În penultima măsură a *Ex. 13* se poate introduce caracteristica hipofrigiană *(re becar)* deși nu se mai găsește și nici nu se face presimțită, măcar, în restul cîntecului ; prezența ei, îndulcitoare numai doar, nu se datorește unei exigențe expresive de ordin dramatic, ci numai de ordin tehnic și estetic general și aparține deci genului simfonic, după obiceiul, cum am mai văzut, în concepția cîntării la poporul nostru; acesta, dealtmintrelea, nu rareori își permite asemenea fenomene sensibile datorite unei „atractivități" fie expansive, fie, ca în cazul nostru, depresive. În tot cazul, considerații estetice generale prevalează asupra celor particulare, de unde se poate deduce, principial, inferioritatea genului programatic (descriptiv, onomatopeic), afară, bineînțeles, de cazurile cînd expresii de acest din urmă gen se încadrează în plastica liniei estetice de înaltă semnificație.

În *Ex. 14* (măs. 4) avem la tenor un *fa diez,* SW, un foarte necesar (chiar dacă și nu de o perfectă eficacitate) — corector tonal.

Cînd în cîntecul însuși există o intenție tonulatorie, ca în exemplul următor (15), cadența trebuie să respecte principiul modal (ultimul element în funcție T și F), nu ca în măsura 3-a a acestui exemplu, principiu respectat însă în măsura 6a, care ar putea fi o repetiție nepermisă a măsurii a 3a, dacă n-ar fi deosebirea funcțională dintre ele, aceasta din urmă fiind în funcție D și cealaltă, în funcție (oricît de momentană) T. Ultima perioadă, în *sol minor,* efectuează într-adevăr o tonulație cu caracter definitiv (sau aproape), puternic afirmată de caracteristica doriană *(la bem.)* mai întîi și apoi și de SR *(la becar) ;* așa că putem admite că ne găsim într-un caz bitonal-bimodal :

15



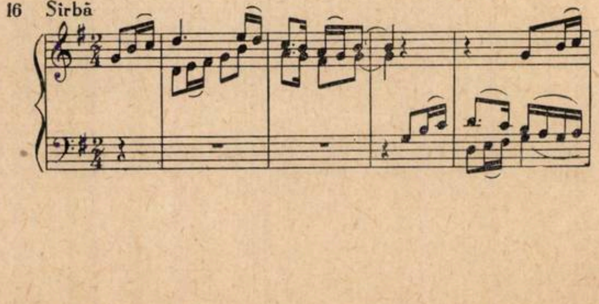
D. Cuclin : *Rău mă doare,* op. 173 nr. 2, 29 noiembrie 1940 ; melodia și textul, în „Izvorașul" din iunie 1940.

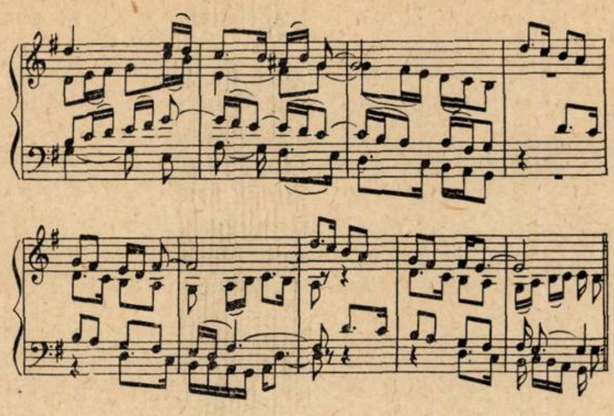
Elementul *si becar* din prima măsură nu-i nici modal, nici armonic, nici tonal (în sens de tonulatoriu), el e numai diatonic, adică melodic, pur și simplu o broderie.

Elementul *si becar* din penultima măsură de la bas nu-i modal, nu-i diatonic ; ca făcînd parte — admițînd — din acord, el e armonic ; și ca tinzînd să tonomoduleze — la *re minor* — e tonal.

Cînd melodia se pretează la o tratare contrapunctistică, tratarea trebuie să fie naturală, nu ca în mediocrul exemplu :

16





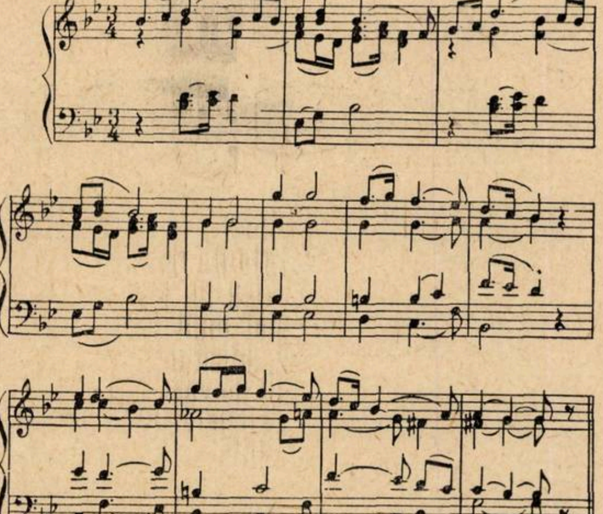
D. Cuclin : *La luncă,* op. 174 nr. 5, 30 noiembrie 1940 ; melodia şi textul, în „Izvoraşul" din mai 1940.

Elementul *la diez* din măsura a 6-a are un caracter modal atît de puţin afirmat încît nu poate impune o tratare mai întinsă.

În exemplul următor (17), melodia *impune* o excepţional de dramatică luptă între tonalităţile *do minor* şi *Si bemol major,* rezolvată în *sol minor.* Ea ar putea suporta şi elucubraţiuni, desigur, dar, după cum am mai văzut, rezervabile de preferinţă în „variante" ori „variaţiuni", adică după ce autorul va fi făcut proba, într-o versiune *necesară,* că ştie ce face.

Doină, melodie integral diatonică.

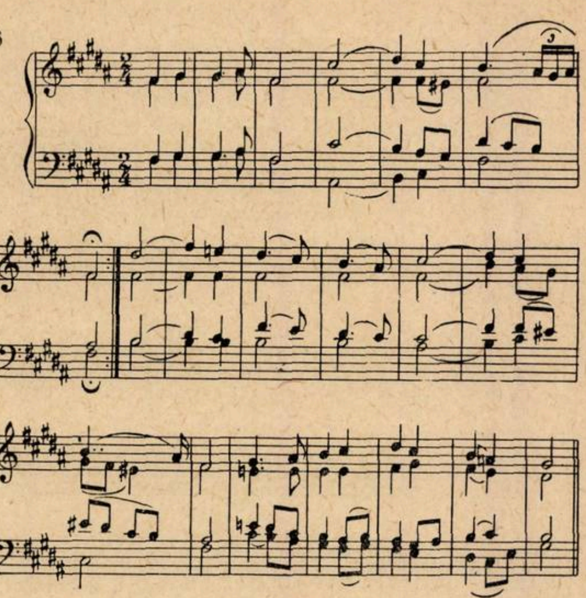
17



D. Cuclin : *Cine m-o dat dorului,* op. 191 nr. 2, 10 decembrie 1940 ; melodia şi textul, în „Izvoraşul" din octombrie 1940.

Elementul *mi becar* din măsura 9-a a *Ex. 18* a derutat pe notatorul cîntecului, care a pus la cheie armura modală hipofrigiană cînd acel *mi becar e tonal,* impunînd o uşoară inflexiune la SD într-un întreg în *Fa diez* lidian. Ultimele cinci măsuri sînt în *sol diez* minor, puternic afirmat de caracteristica doriană *(la becar).* Încă un caz deci de bitonomodalitate (ierte-ni-se barbarismul !)

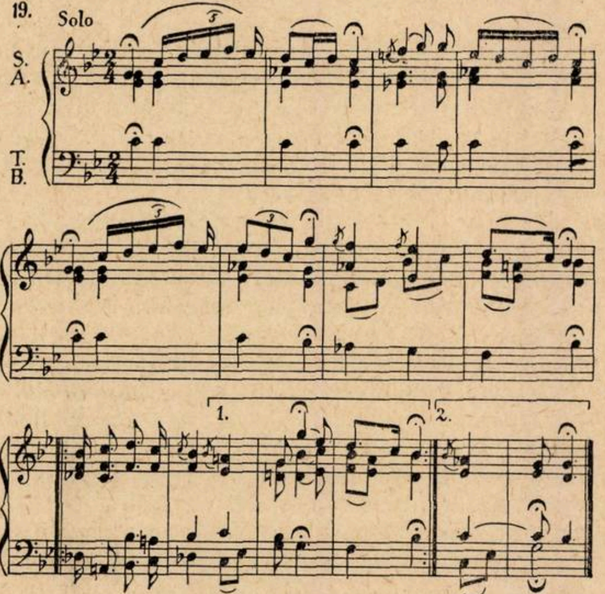
18



D. Cuclin : *I-auzi valea,* op. 183 nr. 5, 5 decembrie 1940. melodia şi textul, în „Izvoraşul" din ianuarie 1937.

Într-una din cele mai extraordinare inspiraţii şi construcţii melodice şi tonale ce s-au manifestat vreodată, observăm iarăşi deruta notatorului, trădată în însemnarea armurii cheii, unde lipseşte un bemol *(Ex. 19).* Piesa, în prima ei jumătate, este în *do* hipodorian, cu inflexiune la *Si bemol* lidian ; şi numai a doua ei jumătate este în *sol minor,* cerînd desfiinţarea celui de-al 3-lea bemol la cheie. O vinovată scăpare din vedere însă, a autorului, a produs, la prima volta a acestei de a doua jumătăţi a melodiei *dezagregarea* modului mixolidian (inconştient cauzată, poate, de substituirea elementului dorian, *la bemol* prin cel hipodorian, *la becar)* în tonalităţile componente : *si bemol* şi *sol minor,* 2-da volta reinstituind caracteristica doriană *(la bemol) :*

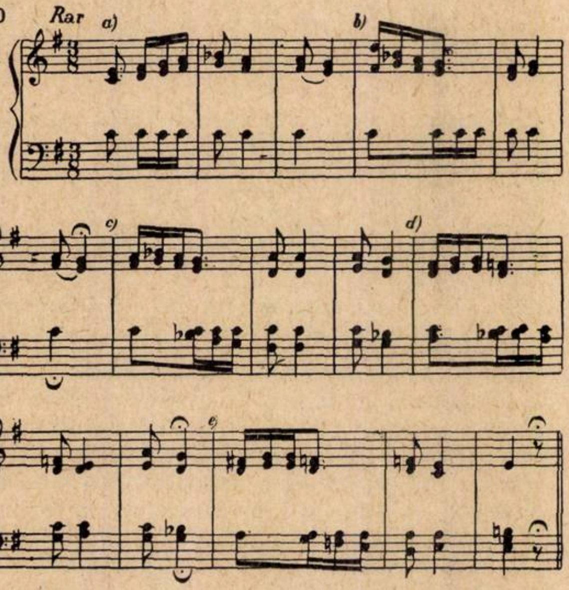
19.



D. Cuclin : *Pitulice,* op. 184 nr. 2, 6 decembrie 1940 ; melodia şi textul, în „Izvoraşul" din februarie 1937.

Printr-un capriciu al autorului, în secţiunile *a* şi *b* ale melodiei următoare *(Ex. 20)* se operează, în realizare, o deturnare modală. Secțiunea *a* e într-o modalitate nesigură: *mi mixolidian?* (fără caracteristica doriană); sol minor melodic? mod care se confirmă în secțiunea *b*. Ambele secțiuni însă, *a* și *b* sînt realizate în *do* hipolidian-hipofrigian, atmosferă care dispare în secțiunea *c* în favoarea lui *sol* melodic care, printr-o — *propriu*-zicînd — modulație, face loc, în secțiunea *d*, modului frigian, pe același ton, urmat, în secțiunea finală *e* de o tonomodulație în *mi dorian*:

20



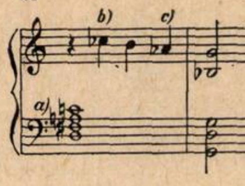
D. Cuclin: *Ilinca*, op. 184 nr. 5, 6 decembrie 1940; melodia și textul, în „Izvorașul" din februarie 1937.

Extraordinara bogăție diatonică, modală, tonală și chiar armonică (prin sugerare) și constructivă, nu putea fi bănuită de antichitatea greacă. E un miracol și una din cele mai minunate revoluții ale spiritului uman, înfăptuite la noi.

Exemplele de mai sus sînt extrase dintr-un mic op. de abia 101 cîntece populare, în fiecare din ele putîndu-se descoperi un amănunt mai mult sau mai puțin surprinzător. Împrejurările m-au împiedicat să dau acestei încercări vasta proporție pe care ar fi meritat-o.

In general — și cu precauțiunile cuvenite — o melodie chiar *susținut* modală, poate fi acompaniată cu acorduri, oricît de stranii, alcătuite din elementele ei modale. Aceasta, într-adevăr, ne poate duce departe, uluitor de departe, cum mi se spune că s-a făcut, în elaborarea operei mele „Soria" (1910—1911). Dar pînă aci, tratate de armonie au apucat să explice unele elemente armonice mai frapante ale stilului... modern, pe baza principiului modal. E o eroare. Orice element al unui sistem trebuie explicat prin legile acelui sistem însuși. Dar luminilor unei adevărate armonii contemporane le datorăm posibilitatea de a armoniza cazuri modale oricît de agresive, cu armonii formate din elemente simple. Imi cer iertare dacă dau mai jos un exemplu de acest fel, în forma unei reduceri a unei formule din Simfonia mea a III (Ex. 21).

21



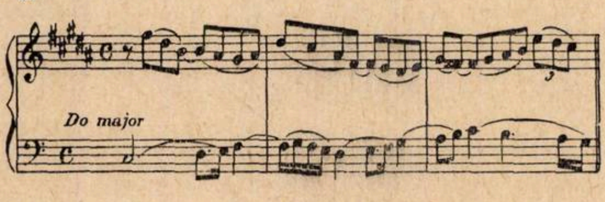
În *a)* avem armonia cu elementele prime ale acordului de 7+, în timp ce la melodie avem elemente modale destul de agresive: *b)* neomixolidian și *c)* dorian.

Mulți au pretins să indice în Bach justificarea uzului abuzurilor lor politonomodale. Amăgire. S-ar putea găsi în cutare loc din „Wohltemperiertes clavir" un S. în *la minor* armonic, de pildă, simultan cu un A. în *Mi* lidian-hipodorian și cu un T. în *Do* lidian — 5-ta mărită. Rezultatul? Tritonomodal? Himeră! Asemenea operații nu sînt valabile decît numai în efectiv.

Ca o curiozitate, transcriu din micul meu „Tratat elementar de muzică", pag. 65, un exemplu bitonal (*Ex. 22*) și unul bimodal (*Ex. 23*):

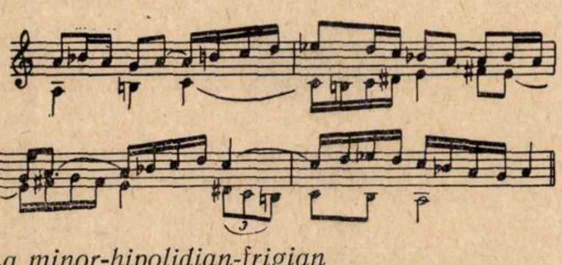
Si major

22



La mixolidian

23



La minor-hipolidian-frigian

Cred că concluzia importantă de tras din toate cele de mai sus e că muzica nu poate fi privită ca un „joc" de sunete mai mult sau mai puțin genial, ci ca aceea ce este, adică un imperiu funcțional — de viață — infinit de vast și de complex, labirintic, prin care nu se poate umbla decît cu firul Ariadnei, ce-i conștiința.

Rectificare

În articolul Introducere în sistemul *„sfert de ton"* de *Dimitrie Cuclin*, apărut în nr. 2/1957 al revistei s-au strecurat — din vina redacției — greșeli pentru care facem rectificările următoare:

— la pagina 8, coloana II-a, rîndul 25: în loc de „și pe cel" se va citi: *și nu pe cel;*

— la pagina 8, coloana II-a, rîndul 43: în loc de „negăm că includerea" se va citi: *negăm, cu includerea;*

— la pagina 8, coloana II-a, rîndul 60: în loc de „perfectă și anomalică" se va citi: *perfectă ori anomalică;*

— la pagina 10, coloana II-a, rîndul 29: în loc de „cvinte" se va citi *cuvinte*.

Gînduri despre lied

de C. Stroescu

laureat al Premiului de Stat

Tenorul Constantin Stroescu, laureat al Premiului de Stat, care a aflat vestea primirii înaltei distincții în ziua cînd împlinea 72 de ani

Este liedul un gen muzical propriu, sau doar cîntul însuși cu formele sale multiple cum sînt multiple și stările sufletului, zăgăzuite numai prin vers și melodie?

Acest cîntec îi stă artistului aproape, ca oricărui alt om. El cîntă *„cum cîntă pasărea ce locuiește pe ram"* (wie der Vogel singt der in den Zweigen wohnet) pentru plăcerea, pentru durerea sau bucuria momentană și intimă, pentru a fixa sau pentru a uita clipa. Născut anonim sau, dacă nu, devenit anonim prin colaborarea miilor de cîntăreți ce și-l apropie, cîntul este plasma vie din care izvorăsc uneori direct, alteori prin foarte complicate transformări, marile creații muzicale, și în primul rînd liedul.

Este liedul doar simplă melodie care întovărășește versul creat o dată cu ea, ca în formele de început ale romanței franceze din secolul al XVIII-lea sau în masiva producție a cîntecelor de copii, care constituie un patrimoniu muzical, uitat adesea și de istorici și de muzicieni sau trecut cu vederea?

Este, în sfîrșit, liedul un simplu joc plăcut și ușurel, după modelul acelui fermecător *„vraja dragostei ține doar o clipă..."* (Plaisir d'amour ne dure qu'un moment...) de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, cînd romanța își capătă o demnitate și o adevărată funcțiune socială, iar marile genuri ale muzicii încep să cîștige favoarea publică? Sau este ca substanță muzicală și valoare arhitecturală, una dintre formele importante ale muzicii, prima etapă în scara evolutivă a formelor muzicii?

Pentru a înțelege ființa muzicală a liedului și consistența sa ca gen separat, putem urmări două căi: cea istorică, în care am putea cerceta etapele succesive ale cîntului pînă ce el se concentrează, se rafinează în Lied sau cea de-a doua cale, care constă în a aborda direct reprezentanții cei mai caracteristici ai genului, de la Schubert la Schumann, la Musorgski, la Gabriel Fauré și la marii melodiști ai școlii franceze contemporane.

Privindu-l astfel, nu vom desprinde liedul de momentele caracteristice în care a înflorit, de momentele care l-au favorizat mai deosebit.

Forma de cultură a momentului cerea poeziei o putere de expresie, o forță de pătrundere, o multiplicitate de forme, care să prindă și să învăluiască ființa întreagă a omului așa cum numai cu muzica împreună se putea realiza.

Liedul putea da poeziei acea bogăție de emoție care o face cu adevărat accesibilă, care o face capabilă să trezească o lume de stări sufletești colorînd și îmbogățind astfel viața.

Dar, pentru tălmăcirea muzicală a unei poezii care nu poate fi decît a unui mare poet, compozitorul trebuie să folosească toate resursele inspirației sale muzicale și toate mijloacele tehnice, toată inventivitatea.

Aceasta este singura formă prin care se poate uni ideea, imaginea, ritmul poetic cu melodia pătrunzătoare, insidioasă, a unui cînt care adaugă bogăția expresivă a vocii omenești, în atmosfera armonică creată de piano, necesară dezvoltării temelor poetice și melodice.

De aceea sînt patru factorii care concură la realizarea unui lied: poetul, compozitorul, cîntărețul, acompaniatorul. Nu există rol secundar în această colaborare care unește la distanță de ani, în aceeași unitate mereu creatoare, mereu proaspătă, gîndiri și simțiri ce ar putea să apară, la o primă și superficială vedere, disparate.

Versul lui Goethe, muzica lui Schubert, cîntul Elisabetei Schumann, pianul lui Edwin Fischer. Poetul şi compozitorul sînt adesea, de mult absenţi, vii şi cu atît mai proaspeţi, mereu actuali sînt cîntăreţul şi umbra sa — de atîtea ori maestrul său — de la pian. Lor le revine responsabilitatea de a face din cuvinte şi sunete peste care s-au aşternut anii, un lucru viu, actual şi etern valabil.

Nu orice poezie şi nu orice muzică închide în ea aceste tezaure ascunse, care le dau valoarea umană, universală şi nepieritoare. Liedul s-a afirmat într-o epocă de mare avînt al culturii. Vom înţelege aceasta citind doar datele scurtei vieţi a celui mai strălucit dintre creatorii liedului : Franz Schubert. Prodigioasă epocă de exaltare, de efervescenţă a popoarelor şi a omului singur, a personalităţii ca atare. Epoca atîtor giganţi creatori de mari valori spirituale, sau interpretatori ai năzuinţelor omeneşti. Epocă mereu actuală, epocă ce trăieşte mereu, vie prin operele sale, prin deznădejdile, prin exaltările, prin speranţele sale : „Oh ! tată, tată, nu auzi...? (Oh Vater, mein Vater, hörst du nicht ? striga Schubert într-unul din cele mai expresive lieduri ale sale, redînd prin el, impresia puternică a omului în faţa lumii imense !).

Să trecem acum în Franţa sfîrşitului secolului al XIX-lea şi chiar a începutului celui prezent. Plinătatea vieţii lui Fauré este contemporană impresionismului francez, formă nouă, caracteristică a unei culturi, a unei concepţii de viaţă, cu orizont larg, eliberată de multe din regulile tradiţionale, emancipată definitiv de vechi idei în artă, în poezie, în viaţa socială, în politică. Impresionismul era universalist şi social şi în acelaşi vreme individualist şi rafinat. *„Vasele mari, de-a lungul cheiului, legănate în tăcere de val !“* (Le long du quai les grands vaisseaux que la houle incline en silences !).

Viziunea modernă a vieţii active a cheiului, cu rezonanţele sale universale şi sociale, dar în aceeaşi vreme poezie, muzică limpede, binefăcătoare, luminoasă.

Este epoca celei mai viguroase contopiri a poeziei cu muzica realistă prin lied. Baudelaire şi Duparc ! Care din amîndoi este adevăratul creator al atîtor fermecătoare lieduri, cu versul unuia şi melodia celuilalt, cînd armonia lor este de nedespărţit ? Ce tensiune artistică mai desăvîrşită ca aceea în care *reculegere, dorinţă* şi *pasiune interioară* sînt exprimate de cîntec, prin cîteva tonice şi dominante, la versul celebru : *„Acolo toate-s dominate de ordine şi frumuseţe !...“* (La, tout n'est qu'ordre et beauté).

Dar pînă s-a ajuns aici, liedul a încercat experienţa plină de noutate şi de putere a lui Musorgski şi a celorlalţi compozitori ruşi ai acelei răscolitoare perioade în care arta muzicală rusă s-a desprins din bogăţiile folclorului muzical şi poetic, îngrămădite de veacuri.

Bărbatul, femeia, copilul rus îşi retrăiesc în liedul musorgskian toate micile drame care alcătuiesc viaţa.

Prelucrarea muzicală musorgskiană nu urmăreşte numai înţelesul poetic sau versul în întregul său, ci fiece cuvînt este la el obiect de preocupare folcloristică, poetică şi muzicală în aceeaşi vreme. Înmlădierile versului, accentele, sînt urmărite ca detaliile unor danteluri de bijuterie, fără ca sensul şi unitatea întregului să sufere. Omul retrăieşte în atmosfera creată de liedul lui Musorgski emoţiile sentimentale, ideile cele mai autentice ale mediului său familial şi social. Mijloacele muzicale sînt surprinzător de originale, cu toată adînca pătrundere în folclor sau tocmai pentru aceasta.

Pentru acest compozitor, liedul este un mijloc de expresie atît de bogat şi de natural, că-l foloseşte tot aşa de bine în subiectele dedicate copiilor — în *„Mamă ce tare era cuşca, s-a lovit la deget sărmanul“* — pînă la virulenţa satirei sociale.

Elementele armonice îndrăzneţe şi noi, evitînd voit şi cu succes înlănţuirile previzibile, dau liedului lui Musorgski valoarea unui document în evoluţia genurilor muzicale, un impuls pentru transformarea care urma să se desăvîrşească pe căile proprii la alte naţiuni.

În mijlocul furtunii politice din jurul anului 1848, liedul german se ridicase la culmile înalte la care l-a dus Schumann.

Adînc, sensibil, rafinat, el adînceşte poezia, în vreme ce vocea, mai liberă, dă un cînt mai puţin clasic, mai nuanţat şi mai onomatopeic, dacă se poate întrebuinţa această expresie pentru pasajul stărilor sufleteşti : „Reculegere“.

Inspirat din muzica populară şi din poezia ei, poet şi muzician, Schumann cîntă cele mai nobile sentimente, avînturi pline de pasiune, dramele sale adînci, extazul contemplării.

Ce departe sîntem de la epoca *„Rîset şi plîns la fiece oră“...* (Lachen und weinen zu jeglicher Stunde) a lui Schubert, dacă ne gîndim la profunzimea şi gravitatea liedului : *„Acum mi-ai făcut durerea cea mai mare“* (Nun hast du mir den ersten Schmerz getan).

Cu ce măiestrie lasă vocea — după ce dezvoltă o temă — pianului grija de a termina.

Datorită lui Schumann, liedul german a continuat să fie principalul mijloc de exploatare a unor stări sufleteşti complexe.

În lied, succesorul lui Schumann este Johannes Brahms. Delicat şi profund ca în Serenada lui Goethe : *„De ce sufletele delicate se chinuie mereu şi satisfacţiile lor sînt numai presimţite“* (Warum zärtliche Seelen immer sich quälen und ihre Vergnügungen immer nur ahnen), el dă o deosebită forţă elementelor armonice în care melodia se înscrie ca un simplu fir conducător.

Viaţa scurtă şi dramatică a lui Hugo Wolf cu variata sa creaţie de lieduri, în care interpretarea depăşeşte poezia pînă la identificarea cu poeţii înşişi, se înscrie în lirica muzicală germană pe linia care duce de la Brahms la Richard Strauss. Ultimul mare compozitor german pînă în preajma epocii noastre n-a uitat, în mijlocul atîtor originale şi mari construcţii muzicale, de continuitatea sufletului său şi al celorlalţi. Pentru el *„Îţi cînt cîntece dulci“* (Leise Lieder sing ich dir...) este nu numai un titlu de lied ci un program.

Impresionismul francez dă liedului o nouă structură, modificînd adînc forma sa originală specific germană, dominată de marile tradiţii ale coralului şi ale cantatei. Francezii urmăresc efecte armonice, menite să dea culoare şi intensitate expresiilor melodice, folosesc disonanţa care rezolvă în mod surprinzător unele situaţii, inventează modulaţii noi, îndrăzneţe.

Versul capătă prin această muzică o nouă valoare. S-ar putea spune că liedul francez impresionist este o artă nouă, o sinteză între poezie şi melodie, susţinută de acompaniamentul pianului, expresia rezonanţelor cuprinzătoare, a nuanţelor fine şi colorate, asemeni jocului de cuvinte : *„Păduri care vibrează, cer înstelat! iubitul meu este plecat"* (Bois frissonants, ciel étoilé ! mon bien aimé s'en est allé (Chausson) sau — cum aflăm la strălucitorul şi genialul Debussy — a melodiei abia perceptibilă, dar cu nimic micşorată putere de pătrundere şi de emoţie : *„Iată aici fructe, flori şi ramuri"* (Voici des fruits, des fleurs et des branches), ca o revenire la o artă profană în mijlocul acelei purităţi rafinate şi reculese de muzică şi poezie.

Şi George Enescu aparţine prin liedurile sale pe versuri de Clément Marot, acestei epoci şi acestei şcoli. Emoţionant şi adînc, dar tînăr şi gata să surîdă, fidel poeziei dar şi lui însuşi, dăruind acompaniatorului putinţa să-şi dea măsura artistică, înlesnind cîntăreţului cea mai variată gamă de emoţie, pe unda unei melodii simple şi variate.

La distanţă de ani, Alfred Alessandrescu delicat şi adînc, sensibil chemărilor aceleiaşi mari poezii a începutului de secol, se înscrie cu liedurile sale pe linia maestrului iubit.

Fondul sufletesc specific romînesc, pînă la rafinare, atitudinea artistică precumpănitor contemplativă cu proaspete origini în poezia şi în muzica noastră populară, aveau să-şi capete expresia în forma originală pe care Mihail Jora a dat-o liedurilor sale.

În ele, poezia contemporanilor îşi găseşte forma muzicală cea mai adecvată geniului autentic romînesc.

Peste o jumătate de secol, Silvestri va împlini ciclul maestrului de curînd dispărut, dînd fiinţă melodică, elegantă şi îndrăzneaţă viziunilor poetice ale lui Rilke, care nu poate trăi fără colorarea generatoare de viaţă a muzicii.

N-am vorbit propriu-zis de nici un lied în parte, am pomenit prea puţini artişti şi nici măcar pe toţi cei mari, am voit numai să schiţez trăsăturile principale ale liedului, aşa cum pot fi prezentate în cuvinte. Adevărata lui prezentare este cu emoţia pe care o dă însuşi cîntul.

* * *

O însemnată discuţie

Cu prilejul intrării într-al şaptelea an de apariţie a revistei Muzica şi publicării a 50 de numere, la 1 martie a. c. a avut loc la Sediul Uniunii Compozitorilor din Bucureşti, o şedinţă a comitetului lărgit consacrat discutării revistei. Au participat, alături de membrii comitetului Uniunii, o serie de invitaţi reprezentînd foruri de conducere şi îndrumare, colaboratori ai revistei, din Bucureşti şi din provincie ş. a.

Atît în referatul prezentat de redacţie şi în discuţiile ample ce au avut loc pe marginea lui, cît şi în concluziile şedinţei — trase de maeştrii Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn şi Zeno Vancea — s-au evidenţiat o serie de probleme de însemnătate principială, legate de dezvoltarea mai departe şi îmbunătăţirea continuă a revistei şi anexelor ei.

S-a subliniat astfel că în ultima vreme, în revistă au apărut articole sau studii care au adus a reală contribuţie în dezbaterea problemelor legate de creaţia actuală, de moştenirea culturală, de programatism, de aspecte ale conţinutului şi formei în creaţiile şcolilor naţionale, în ce priveşte caracterul realist al muzicii profesionale romîneşti şi rădăcinile sale istorice, despre melodie, despre lupta împotriva formalismului ş. a. Revista a chemat adesea în paginile sale pe muzicieni să dea viaţă cerinţelor mereu sporite ale culturii noastre de azi, să adîncească şi să rezolve cu pasiune şi răspundere problemele legate de crearea unei muzici care să oglindească sufletul celor ce construiesc o viaţă nouă în patria noastră.

In această privinţă, s-a arătat că pe viitor revista trebuie să participe şi mai susţinut la discutarea problemelor esenţiale ale realismului-socialist, la risipirea unor confuzii care se strecoară adesea în discuţiile de specialitate sau în presă. Revista trebuie să ia atitudine în problemele centrale ale muzicii noastre, care frămîntă pe muzicieni. Ea este chemată să publice articole de sinteză în legătură cu dezvoltarea actuală a diferitelor genuri ale creaţiei, în legătură cu dezvoltarea muzicologiei, criticii şi esteticii muzicale, în probleme de concepţie, stil, inovaţie, ş. a. In acest sens revista trebuie să obţină participarea celor mai de seamă personalităţi ale creaţiei şi vieţii noastre muzicale care prin bogata lor experienţă pot aduce cea mai competentă contribuţie.

Apreciindu-se ca meritoriu aportul revistei în domeniul analizei creaţiei muzicale romîneşti din trecut şi de astăzi, s-a arătat că este necesar să se cîştige mai multă promptitudine în semnalarea creaţiilor muzicale care se prezintă în prime audiţii în concerte, se tipăresc sau se discută în cenacle, precum şi a lucrărilor de muzicologie care apar. Vorbitorii au subliniat că trebuie continuată preocuparea redacţiei de a îndepărta orice urmă de ermetism, de analiză formală, care se manifestă încă în unele articole de acest gen publicate în revistă. Luînd cuvîntul în această problemă, compozitorul Diamandi Gheciu a făcut observaţia că adesea în revistă apar articole de analiză foarte complicate, cu un uz excesiv de termeni tehnici, meniţi să imprime o ţinută ştiinţifică analizei. Rezultatul real este că pentru cititorii neiniţiaţi asemenea articole sînt inaccesibile, iar celor cu pregătire profesională corespunzătoare nu le spun prea mult în legătură cu lucrarea recenzată. Aceasta se datoreşte faptului că în loc ca atenţia cercetătorului să fie îndreptată asupra problemelor de conţinut şi tehnică, asupra principiilor de formă, asupra laturilor esenţiale, caracteristice, ale mijloacelor de expresie, acesta se pierde, adesea într-un noian de amănunte tehnice nesemnificative, fără importanţă estetică.

A fost combătut punctul de vedere exprimat în cursul discuţiei, potrivit căruia analiza trebuie doar să „prezinte" lucrările şi nu să emită judecăţi de valoare, cu o însemnătate critică. Această problemă a făcut necesară lămurirea celor mai juste principii după care trebuie să se călăuzească critica în paginile revistei. S-a subliniat astfel că discuţia în jurul creaţiei trebuie să se facă de pe poziţia dragostei faţă de muzica noastră nouă, pusă în slujba poporului, faţă de moştenirea din trecut, precum şi faţă de realizările de preţ ale muzicienilor de peste hotare. Străduindu-se să înţeleagă cît mai profund complexul împrejurărilor în care apar şi se dezvoltă lucrările analizate, informîndu-se îndeaproape în legătură cu intenţiile compozitorilor, confruntînd în mod principial exigenţele artistice ale vremii respective cu calităţile reale ale lucrării analizate, autorii articolelor sînt chemaţi să contribuie la aprecierea justă, obiectivă a acesteia. Ei trebuie să evite critica superficială, subiectivă, dezinformată, calomnioasă, destructivă, îndepărtînd orice urme de „tămîiere" neprincipială, neştiinţifică.

In revistă s-a acordat din ce în ce mai multă atenţie tineretului, atît prin analize ale creaţiilor tinerilor compozitori cît şi prin articole de orientare. In prezent se impune abordarea în paginile revistei cu şi mai multă forţă a unor probleme care frămîntă în mod deosebit pe tineri — ca de altfel şi pe vîrstnici — cum sînt de pildă „noul" şi „contemporaneitatea" în muzică, apoi despre inovaţie şi tradiţie, despre cele mai însemnate direcţii ale muzicii contemporane. Dezbătînd asemenea probleme, revista trebuie să se străduiască a analiza în viitor cu mai multă consecvenţă şi adîncime drumul pe care păşesc tinerii muzicieni, luînd în considerare personalităţile care se afirmă din ce în ce mai mult, evitînd discuţiile „în bloc" necorespunzătoare realităţii. Aceleaşi principii se impun în abordarea aspectelor celor mai de seamă ale unor genuri ale muzicii noastre în genere neglijate, cum sînt de pildă cîntecul de mase, muzica uşoară, creaţia pentru amatori ş. a.

In cursul discuţiei amintite s-au cristalizat concluzii preţioase în legătură cu caracterul şi nivelul revistei, precum si cu sfera de cititori cărora i se adresează. Vorbitorii au subliniat necesitatea ca revista să păstreze în genere un nivel ştiinţific înalt care să asigure dezbaterea celor mai de seamă aspecte ale creaţiei şi vieţii muzicale romîneşti şi de peste hotare; în acelaşi timp însă, trebuiesc dezvoltate rubrici menite a îmbogăţi cunoştinţele unui cerc larg de cititori, din rîndul celor iniţiaţi şi neiniţiaţi.

Revista trebuie să-şi intensifice legăturile cu „terenul" astfel încît să poată îmbunătăţi în permanenţă informaţiile despre viaţa muzicală ce se desfăşoară în diferitele instituţii de acest gen, despre activitatea editurilor şi îndeosebi despre viaţa muzicală a oraşelor din provincie precum şi despre cea a amatorilor de la sate — insuficient oglindite pînă în momentul de faţă. In acest sens se impune o mai rodnică colaborare cu direcţia muzicii din Ministerul Invăţămîntului şi al Culturii, care trebuie să sprijine intens acţiunea de orientare a vieţii muzicale şi de informare pe care trebuie să o ducă revista.

S-au făcut de asemenea sugestii pentru îmbunătăţirea anexelor revistei, îndeosebi a caietului de piese muzicale care apare ca supliment lunar. Acesta trebuie pe de o parte să publice creaţii de dimensiuni restrinse ale compozitorilor noştri, care au o însemnătate imediată, legată de un eveniment anumit, sau să publice material muzical documentar care să umple unele goluri în acest sens, resimţite în muzicologia noastră. El va trebui să apară în genere însoţit de comentarii asupra pieselor publicate.

In încheiere s-a subliniat aportul preţios al participanţilor la discuţii, pentru ridicarea profilului viitor al revistei şi pentru îmbunătăţirea muncii redacţiei şi a colaboratorilor.

Al III-lea Concurs naţional al tinerilor solişti

In cinstea celui de al VI-lea Festival Internaţional al Tineretului şi Studenţilor, care are loc anul acesta la Moscova, a fost organizat în toată ţara, în cursul lunii martie, un concurs naţional – al treilea – al tinerilor solişti.

Concursul a scos la lumină noi talente şi a marcat o însemnată creştere a nivelului artistic faţă de manifestările similare din anii trecuţi.

Publicăm în cele ce urmează scurte prezentări ale diferitelor concursuri muzicale.

Canto

La Canto s-au prezentat 64 candidaţi aparţinînd Şcolii Populare de Artă, Şcolii medii de muzică, Conservatorului „Ciprian Porumbescu" precum şi diferitelor coruri, printre care al Filarmonicii „George Enescu" şi „Radio". S-au mai prezentat şi candidaţi, aparţinînd diferitelor teatre muzicale şi formaţii sindicale. Dintre aceştia, 17 au intrat în faza a doua a concursului, la care s-au adăugat candidaţii care trecuseră de prima fază a concursului la Cluj, Iaşi şi Timişoara, în total 29. (trei nu s-au prezentat însă din motive de sănătate).

In final au intrat zece dintre candidaţi: Konya Ladislau, Loghin Valentin, Fănăţeanu Cornel, Brebenel Dumitru, Dumitru Constantin, Stănescu Lucia, Cherpician Anahida, Toroiman Dima-Elena, Pavalache Aneta, Costiuc Lucia.

S-a făcut remarcată, încă din prima fază a concursului, Elena Andrei din corul Filarmonicii „George Enescu", care dispune de o voce dramatică cu totul excepţională — culoare, amploare şi forţă — dar din păcate cu totul necultivată.

Voci admirabile au dovedit candidatele Pîrîianu, Cotrubaş şi Puşcaşiu — de la Şcoala de muzică de 11 ani din Bucureşti. Ele sînt însă prea tinere şi încă crude pentru a putea face faţă exigenţelor impuse de piesele cerute la concurs.

Elemente de excepţională valoare din punct de vedere al materialului vocal ca Micaela Botez şi Cornel Stavru pe de o parte, ca Ion Stoian a cărui interpretare s-a dovedit aproape desăvîrşită, pe de altă parte, nu au putut intra totuşi în faza finală, neîntrunind complexul calităţilor cerute unui cîntăreţ.

Dorim să relevăm cu acest prilej că Micaela Botez care dispune nu numai de o rar întîlnită calitate de glas dar şi de o mare întindere vocală, a cîntat totuşi în ambele etape arii de contraalto (Dalila din „Samson şi Dalila" şi Erda din „Aurul Rinului"). Vocea sa ţinută, prin însăşi ţesătura în care sînt scrise partiturile respective, mai mult în grav, era întunecată şi orice ieşire din acest registru, înspre acut, apărea ca o adevărată eliberare. Un asemenea element va mai trebui să lucreze cu multă asiduitate şi asupra dicţiunii ca şi asupra respiraţiei.

Cornel Stavru care are o voce de mare calitate şi dispune de un remarcabil temperament va putea face o splendidă carieră de operă; îi recomandăm însă un studiu intens.

Tot în faza a doua s-a relevat Elena Spătaru Patrichi cu o voce foarte frumoasă; ea va trebui să lucreze totuşi mult, asupra expresivităţii.

Ţin să relev, dintre cei intraţi în ultima fază, în primul rînd pe Konya Ladislau. Deşi din punct de vedere tehnic are încă mult de învăţat, minunata voce de care dispune şi expresivitatea sa îl indică pentru o strălucită carieră artistică.

Pe Stănescu Lucia, cunoscută mai de mult, am aflat-o în mare progres vocal. Ea simte cele ce cîntă şi reuşeşte să comunice simţirea sa celor ce o ascultă.

Valentin Loghin are, în ciuda anumitor asperităţi ale vocii, o vigoare interpretativă deosebită.

Anahida Cherpician ştie să îşi conducă glasul cu deosebire în registrul înalt unde trecerile, în descrescendo, către piano, sînt admisibile.

Cornel Fănăţeanu, tenor liric, a vădit multă nobleţe în felul de a cînta şi interpreta. Vocea sa e foarte frumoasă. Il sfătuim însă să nu atace roluri prea tari, pentru a nu pierde farmecul acelui lirism pe care îl are de la natură.

Incercînd să aruncăm o privire de ansamblu asupra Concursului vom arăta că, în afara celor citaţi, s-au putut remarca şi alte elemente promiţătoare. In general însă, nivelul la care s-au prezentat candidaţii s-ar fi cerut mai ridicat.

Ţinem să menţionăm cu acest prilej şi unele deficienţe de ordin organizatoric, ca de pildă sala de audiţie pusă la dispoziţie în etapele I-a şi a II-a (Clubul Băncii de Stat), care a fost cu totul nesatisfăcătoare — vocile apărînd îndeobşte înăbuşite, vătuite.

Am dori să mai facem observaţia că, în general, s-a urmărit la acest concurs în paralel cu promovarea tinerelor elemente înzestrate, imprimarea unei reale discipline a cîntului, împotriva diletantismului care îndeosebi în acest domeniu are tendinţa de a se instaura.

SILVIA FELLER

Instrumente de coarde şi muzică de cameră

In acest an, organizarea precum şi rezultatele Concursului au marcat un real progres, atît prin felul de prezentare a concurenţilor, cît şi prin exigenţa sporită a condiţiilor de participare. De pildă, la instrumentele de coarde, programele fixate au urmărit un plan de selecţionare a valorilor, pe baza unor criterii de apreciere mai precise, care aveau în vedere nu numai talentul concurentului ci şi forma sa de prezentare *artistico-actuală*, pregătirea unui repertoriu în care trebuia să figureze obligatoriu opere de diverse stiluri şi genuri, din muzica universală, muzica romînească, rusă şi sovietică sau a ţărilor de democraţie populară. De asemenea s-a introdus printre disciplinele participante: *muzica de cameră*.

Deşi condiţiile concursului au fost mai grele, tinerii bucureşteni s-au prezentat cu curaj în număr de *19 solişti individuali* precum şi *3 formaţii de sonate, o formaţie trio*, un *cvartet de coarde, şi un cvintet de suflători*, însumînd toate încă 18 concurenţi.

Pentru faza finală a concursului au rămas 6 violonişti, toţi din Bucureşti, 2 formaţii sonate, 1 trio, 1 cvartet din Bucureşti, şi 1 cvartet din Cluj.

In concluzie, ţin să fac o scurtă caracterizare a tuturor laureaţilor acestui concurs, cu intenţia sinceră de a le ajuta în viitoarea lor muncă artistică, pe care va trebui să o ducă cu şi mai multă încordare şi pasiune:

Cozighian Varujan poate fi considerat deja un artist format. Un ton frumos, o tehnică bine pusă la punct, o maturitate de gîndire, iată cîteva din calităţile de seamă ale acestui modest tînăr, care îi înlesnesc abordarea diverselor stiluri muzicale de la Chaccona de Bach, la Sonata III de Enescu, cu aceeaşi înţelegere muzicală şi virtuozitate. La sfîrşitul studiilor Conservatorului, el posedă un repertoriu bogat, cu care poate face cinste oricărei scene. I-aş recomanda totuşi să dea mai multă atenţie la intonaţie şi la atacul sunetului, care nu sînt totuşi uneori tocmai plăcute.

Varujan Cozighian — premiul I

Podlovski Daniel este un talent cu totul excepţional. O tehnică naturală, solidă, un simţ muzical de bun gust şi un sunet cald şi pătrunzător, sînt însuşiri care cultivate cu răbdare şi sîrguinţă, cu un studiu organizat şi perseverent, se vor putea dezvolta în mod normal, în aşa fel, încît va putea deveni unul din virtuoşii de seamă ai viorii.

Hamza Gheorghe, absolvent al Conservatorului nostru, are multe calităţi violonistice. Fiind deseori programat ca solist, el are şi o rutină scenică, ceea ce îi dă o siguranţă a cîntatului în public. La concurs am avut impresia că studiul lui nu este destul de minuţios şi aprofundat. Datorită însă însuşirilor sale, a putut face dovada unui salt calitativ de la o etapă la alta a concursului, reuşind să se plaseze imediat după cei doi citaţi mai sus. Pentru că personal îl apreciez mult, îi recomand să dea importanţă mai mare stilului pieselor precum şi studiului pentru dobîndirea unei tehnici precise.

Abramovici A., unul din elevii cei mai serioşi ai şcolii noastre, cu un cap foarte bine organizat, cu calităţi tehnice şi sonore frumoase, n-a risipit forţele pentru acest concurs, participînd ca solist şi în 2 formaţii de cameră (trio şi cvartet), cu care a reuşit totuşi să se plaseze printre premiaţi în toate aceste formaţii. Trebuie să se gîndească serios, după sfatul nostru, de a opta pentru una din formaţiile de cameră pentru care are reale aptitudini.

Ceilalţi violonişti prezentaţi au desigur calităţi apreciabile, nu îndeajuns de dezvoltate, dar care pot fi puse la punct pînă la un viitor concurs.

Merită o menţionare specială pentru munca depusă şi reuşita sa contrabasistul *Vasilescu Vasile.*

Un fapt îmbucurător l-a constituit prezentarea celor 3 formaţii de cameră trio şi cele 2 cvartete de coarde din Bucureşti şi Cluj, care au demonstrat o serioasă preocupare a tinerilor componenţi pentru acest gen de muzică superioară, relevîndu-se ca formaţii ce vor putea împlini golul ce se simte în manifestările noastre muzicale.

Făcînd un bilanţ al rezultatelor concursului, putem spune că el constituie un serios salt calitativ faţă de cele anterioare şi ne dă speranţe dintre cele mai îmbucurătoare pentru participarea cu succes a premianţilor noştri la Festivalul de la Moscova sau la alte competiţii internaţionale.

AL. THEODORESCU

Pian

Cel de-al treilea Concurs al tinerilor pianişti, desfăşurat pe trei etape cuprinse între 1 şi 23 martie a.c., deşi nu a antrenat toate forţele pianistice din ţară (provincia nu s-a prezentat iar din Bucureşti nu întregul număr la care ne-am fi aşteptat), a însemnat totuşi o deplină reuşită ţinînd seama atît de grelele condiţii de participare cît şi de începerea prea timpurie a concursului. Pentru prima oară se impun la noi piese şi repertoriu obligatorii ca de pildă un preludiu şi o fugă la 3—4 voci de Bach, două studii aparţinînd unei serii de compozitori, o sonată de Beethoven, Scherzoul de Mendelssohn-Rahmaninov etc.

Vrem chiar de la început să relevăm că muzica modernă (printre compozitorii celor două studii figurau Bartók, Strawinsky, Debussy) a fost puţin sau aproape de loc reprezentată. Cred că este aici un neinteres general pentru pianistica modernă atît de bogată şi în lucrări valoroase şi în probleme de ordin tehnic şi expresiv cu totul noi. Pentru nişte tineri pianişti, o educaţie muzicală completă este cred de o importanţă decisivă, iar atacarea cît mai devreme a repertoriului contemporan îi va duce la familiarizarea cu stilul epocii în care trăiesc şi deci la o înţelegere ce se va răsfrînge şi asupra repertoriului clasic. Dar chiar şi acesta din urmă a fost ales cu o oarecare uniformitate: s-au putut asculta în cîte două execuţii sonatele op. 53, op. 27 nr. 1 şi op. 110 de Beethoven, de mai multe ori studiile op. 10. nr. 4, nr. 5, nr. 12 de Chopin, etc. Pe de altă parte însă, acest fapt a dus la posibilitatea unei diferenţieri şi mai mari, a conturării calităţilor specifice fiecărui concurent. In acest sens, toţi auditorii vor recunoaşte că tinerele talente promovate în acest concurs sînt într-adevăr „talente" extrem de promiţătoare şi care fac cinste şcolii romîneşti de pian. Ne-am aflat în faţa unor adevăraţi pianişti care stăpîneau cu virtuozitate ţehnica instrumentului. Dacă lipsea ceva pentru a ne afla şi în faţa unor realizări estetice de mare valoare, aceasta o punem în parte pe vîrsta încă fragedă a multor participanţi cît şi pe o înclinare vădită spre tehnică şi mai puţin spre expresie. Lirismul, dăruirea, emoţia estetică am simţit-o mai rar. Aceasta însă nu schimbă cu nimic posibilitatea ca tinerii virtuoşi să evolueze spre culmile artei. Stăpînirea tehnică, buna şcoală în care învaţă acum şi poate completarea studiilor în alte medii muzicale din străinătate vor constitui premise sigure în acest scop.

Nu este locul aici să analizăm execuţia tuturor pieselor şi tuturor concurenţilor. Alegem la întîmplare interpretări care ne-au impresionat mai mult şi într-o ordine nepreconceptă. *Zorleanu Alexandrina* (Conservator) — prof. F. Musicescu — ni s-a părut o pianistă formată, matură, cu mijloace tehnice excepţional dobîndite. Adăugînd la aceasta o concepţie muzicală echilibrată, sobră, ne putem imagina cît de bine a construit sonata Appassionata pe care o considerăm una din cel mai desăvîrşite realizări muzicale ale Concursului. Scherzo-ul de Mendelssohn, deşi executat într-un tempo mai lent, a fost străbătut de aceeaşi claritate în frazare, situînd-o de asemenea printre cele mai bune execuţii. Pianista s-a relevat şi în Bach şi în Liszt. Studiile de Chopin sau preludiul de Rahmaninov au fost interpretate însă inegal. *Viorica Diaconu* (Şcoala Medie) — prof. Cici Manta — este încă în plină dezvoltare. De aceea nu am putut găsi o constanţă a nivelului execuţiei. Vrem să relevăm însă anumite momente, mai ales în finalul sonatei op. 27 nr. 1. de Beethoven, unde atît nivelul tehnic cît şi mai ales dăruirea, generozitatea au impresionat deosebit sau în ceea ce priveşte preludiile de Debussy şi Enescu ele au fost mici revelaţii. Posedă calităţi intelectuale în înţelegerea muzicală a pieselor, claritate, forţă, dinamism. *Marieta Leonte* (Conservator) — prof. Lidia Cristian — este singura pianistă dintre concurenţi care cultivă în mod special culoarea. O concepţie şi sonorităţi organistice, o artă rafinată, deşi uneori reţinută (chiar indiferentă) s-au remarcat în Bach: Toccata şi fuga în re minor. Ne-a prezentat tot op

27. nr. 1 de Beethoven dar o versiune mai apropiată de indicația autorului: „quasi una fantasia", mai ales în prima parte. Studiile Vînătoarea și Campanella de Liszt s-au remarcat prin calități de sensibilitate pur feminină, delicatețe, finețe. In acest sens, „Alborado" a lui Ravel a însemnat o realizare. In Scherzo-ul de Mendelssohn a jonglat cu pianissimele. Este o pianistă matură și mai ales personală. *Crimhilda Cristescu* (Școala Medie) — prof. A. Năsturel — este un mare talent, posedînd o ușurință tehnică remarcabilă: dificultatea parcă nu există pentru această pianistă. De aceea ne surprinde faptul nedesăvîrșirii pieselor din punct de vedere muzical. Ar putea cu ușurință să ne dea execuții ireproșabile. Excelează în momente de dinamism, de virtuozitate sclipitoare, de pasiune dezlănțuită. In schimb, momentele de cantilenă, de lirism, de contemplație liniștită sînt neadîncite. Dovadă partea lentă din sonata Waldstein de Beethoven. Finalul, atît de greu tehnic, a fost admirabil. Versiunea Scherzo-ului ni s-a părut sclipitoare, cu accente fulgerătoare, nerv. O mare realizare a fost Studiul în do diez minor de Chopin. *Ileana Marinescu* (Conservator) — prof. G. Miletineanu — este pianistă și compozitoare în același timp. Calitatea aceasta dublă a influențat și execuția, sporind înțelegerea muzicală. Posedă arta de a cînta la pian, are nerv, o bună stăpînire tehnică, maturitate. A prezentat o partită de Bach frumos construită, bine frazată, echilibrată. Am fi vrut uneori o concepție mai puțin riguroasă, mai puțin metronomică, mai ales în părțile lente. Sonata în fa diez major de Beethoven a executat-o la un nivel constant, fără scăderi, muzical. Scherzo-ul de Mendelssohn s-a bucurat de una din cele mai bune execuții. Dar în ce excelează este interpretarea muzicii moderne: atît Viziunile fugitive de Prokofiev cît mai ales Sonatina de Silvestri au însemnat reușite de un înalt nivel. *Liana Șerbescu* (absolventă Conservator) — prof. S. Șerbescu — ni s-a părut o foarte serioasă pianistă, înzestrată cu o mare putere de muncă, perseverență, tenacitate, se prezintă întotdeauna cu piesele la nivelul maxim de finisare pe care îl poate atinge într-o etapă a dezvoltării sale. A prezentat un program deosebit de greu atît tehnic cît și mai ales ca înțelegere și maturitate artistică. Sonata op. 110 de Beethoven s-a situat la un nivel superior al stăpînirii pianistice, dar concepția în care a fost clădită mai cu seamă partea I, ni s-a părut mai puțin tradițională. Multele opriri și desele schimbări de tempo, uneori sublinierile prea pronunțate au împiedicat continuitatea desfășurării muzicale. Scherzo-ul, arioso-ul sau fuga finală ne-au dezvăluit maturitate, muzicalitate, deosebite însușiri expresive. Versiunea Scherzo-ului a fost cea mai rapidă ca tempo și frumos colorată. Triana de Albeniz s-a bucurat de o execuție care i-a dezvăluit frumusețile muzicale. Toccata de Schumann ne-a asigurat din nou de seriozitatea pianistei.

Alexandrina Zorleanu — premiul I

Ceilalți participanți, deși neadmiși în etapa III-a, au adus însă contribuții însemnate în reușita Concursului. Spațiul restrîns nu ne permite o analiză a execuției lor, dar vrem să cităm cazul unui talent remarcabil cum este Miulescu Nicolae, care s-a prezentat însă inegal, cazul unei pianiste cu evidente posibilități de dezvoltare cum este Cohn Fedora, muzicalitatea Mariei Bobescu sau abilitatea tehnică și văditul progres al lui Zalu Cristea.

In încheiere ținem să felicităm pe toți acești tineri pianiști cît și pe profesorii lor, încredințați de sigura lor dezvoltare muzicală și de posibilitatea ridicării nivelului interpretativ romînesc pe culmi de valoare internațională.

ȘTEFAN NICULESCU

Suflători

Concursul la instrumentele de suflat s-a desfășurat în modul următor:

La prima etapă s-au prezentat 37 candidați, din care 26 au trecut în etapa a doua, la care s-a adăugat și provincia, în total 36 tineri concurenți bine pregătiți. Intr-un viitor apropiat vom avea instrumentiști de bună calitate de care orchestrele simfonice din provincie duc lipsă. Din cei enumerați mai sus, au trecut în faza finală 14 tineri instrumentiști: 1 flaut, 4 clarineți, 2 oboi, 4 fagoți, 2 corni și 1 trombon. Din întregul număr de 14 instrumentiști, 4 au fost premiați iar 7 au luat mențiuni. Acest concurs a stimulat și dezvoltat gustul artistic al fiecărui candidat spre un nivel cît mai ridicat. Juriul central, pentru decernarea premiilor, a căutat să fie cît se poate de obiectiv, în marginile posibilității, dar s-au comis uneori și greșeli. Astfel, unii membri din juriu au adus argumente prin care căutau să dea o justificare nivelului scăzut al unor candidați nereușiți, aceștia fiindu-le foarte bine cunoscuți. Nu punem la îndoială buna credință a acelora ce au susținut această teză — dar față de candidații din provincie, în majoritate necunoscuți, care este criteriul de orientare?

Pentru o mai justă apreciere a tinerilor concurenți propun, pentru viitor, ca juriul să fie format din personalități muzicale bine cunoscute în ramura respectivă, fiind recrutate de la toate conservatoarele și școlile medii din țară. In acest chip eventuala lipsă de obiectivitate va cădea cu desăvîrșire.

Pe de altă parte, țin să semnalez aci o mare lipsă care dăunează bunei pregătiri a candidaților și anume *lipsa de instrumente bune în ce privește intonația și sonoritatea*. Și totuși, asemenea instrumente se pot găsi în depozitele de materiale ale unor mari instituții de cultură muzicală ca Filarmonica, Opera de Stat, Radio, C.C.S. Cele aflate în rezerva instituțiilor trebuie să treacă în folosința școlilor de muzică (conservatoare și școli medii). Cele mai multe din instrumentele ce se găsesc azi la conservatoare și școlile medii din țară *sînt vechi, cu un slab acordaj, ceea ce este în dauna tinerelor vlăstare, care trebuie să-și perfecționeze auzul și nu să-l strice*. Cu puțină bunăvoință s-ar putea înlătura credem și aceste lipsuri.

Sperăm ca cele spuse aci să aibă puterea de a pătrunde pînă la cei ce ar putea contribui la îndreptarea acestor lipsuri. Dacă tineretul nostru, pe lîngă calitățile netăgăduite, ar avea și instrumente de bună calitate, rezultatele artistice ar putea fi înzecite.

Cîteva aprecieri despre candidații premiați:

Edi Guți (oboi) are o tehnică aproape desăvîrșită și este muzical. Dacă s-ar ocupa mai serios, rezultatele ar fi și mai bune. Prin studiu își va forma și îmbogăți și sunetul.

Năstase Ion (flaut) are un sunet frumos, o emisiune clară și multă muzicalitate, multă sensibilitate artistică.

Arcadie Sirosan (premiul II) a apărut ca un fagotist cu o tehnică foarte dezvoltată. El este dotat cu o caldă simţire dar va trebui să lucreze pentru a-şi înfrumuseţa sunetul — în prezent aspru.

Elisabeta Gregorian (clarinet) are o sensibilitate artistică excepţională, dar s-a prezentat — în ciuda tehnicii frumoase şi a sunetului frumos — într-o inexplicabilă stagnare.

Toţi elevii care au primit menţiuni sînt elemente promiţătoare şi în viitor vor putea avea, cred, realizări valoroase.

P. NIŢULESCU

Muzică populară

Intre 2 şi 24 martie s-a desfăşurat în Capitală concursul tinerilor solişti, în cinstea celui de-al VI-lea Festival Mondial al Tineretului. (Intre 18 şi 24 martie a avut loc faza finală, pe ţară, la care au luat parte şi soliştii promovaţi pentru această fază de către centrele Cluj şi Iaşi).

Din capul locului izbeşte numărul extrem de mic de candidaţi. Acest fapt nu este urmarea unei exigenţe sporite a comisiilor regionale, ci nepăsării condamnabile de care au dat dovadă forurile răspunzătoare de buna desfăşurare a concursului. Este de neconceput ca la finala unui concurs de însemnătate naţională destinat promovării celor mai valoroase talente tinere, să lipsească provincii întregi ale ţării. Nu au participat concurenţi decît din regiunile Cluj, Autonomă Maghiară, Stalin, Ploeşti, Iaşi, Suceava şi din Capitală, cu totul 32 solişti, dintre care mai bine de jumătate (18 inşi) sînt bucureşteni sau locuiesc actualmente în Bucureşti! Nu înţelegem cum se poate să nu fie reprezentate regiuni extrem de bogate în folclor şi în solişti populari talentaţi, ca de pildă regiunile Piteşti, Craiova, Timişoara ş.a., după cum nu înţelegem cum se poate că nu a fost prezent nici măcar un singur reprezentant al vreunei minorităţi naţionale! (Din regiunea Autonomă Maghiară au venit doar romîni). Deficienţele mobilizării se resimt în înseşi rezultatele concursului: nici un nume nou între cei premiaţi!

Acest trist bilanţ umbreşte, din păcate, faptele pozitive pe care le-am putut constata. In primul rînd, merită subliniat repertoriul interesant, adesea inedit, prezentat de unii dintre candidaţi, ca de pildă repertoriul nord-ardelenesc al Victoriei Darvai, repertoriul bănăţean al Aureliei Fătu, repertoriul parte moldovenesc, parte ardelenesc al Angelei Moldoveanu, repertoriul dobrogean cu rezonanţe orientale al Nataliei Şerbanescu, repertoriul oltenesc al vioristului Constantin Busuioc şi repertoriul muntenesc al acordeonistului Ilie Udilă, precum şi repertoriile cu grijă alcătuite de Ştefania Polovenco, Nicolae Muşat, Teodora Rusu, Constantin Cocriş, Ana Moto din Ighişul de Jos (Dej), Virgil Dobîrtă din Mihalţ (Hunedoara), actualmente solist al Orchestrei Populare „Infrăţirea" din Cluj, de fluieraşii Larion şi Graţian Marica din Leşu (Năsăud), fluieraşii Florea Pop, Ion Farcaş şi Ion Frandeş din Hodac (Reghin) şi de cimpoierul Gheorghe Arion din Bătrîni (Teleajen). Am remarcat, de asemenea, străduinţele acestora, nu întotdeauna încununate de succes, de a-şi însuşi stilul de interpretare specific al melodiilor pe care le-au executat.

O constatare îmbucurătoare ne-au pricinuit-o cei şase tineri executanţi din nai pe care i-am ascultat, elevi ai Şcolii Medii de Muzică din Bucureşti. Doi dintre ei, Damian Cîrlănaru şi Gheorghe Zamfir, se află între soliştii distinşi cu menţiuni. Meritele revin în primul rînd maestrului Fănică Luca, căruia i se cuvin toate laudele pentru străduinţele sale de a ridica noi cadre de executanţi din nai, instrument popular nu de mult pe cale să dispară cu totul.

Ne-a înfristat însă felul în care s-a prezentat tînărul ţimbalist Nicolae Bob Stănescu. Virtuozitatea pe care acesta a dobîndit-o este excepţională. Din păcate el nu este preocupat cîtuşi de puţin de latura muzicală a execuţiei. Bătaia ciocanelor sale este aspră, de o duritate supărătoare şi tot timpul neplăcut de tare, iar repertoriul, vai!, alcătuit în cea mai mare parte din hori „de concert" de cea mai vulgară speţă. Constatări asemănătoare am făcut, în ceea ce-l priveşte, şi acum doi ani, pe marginea concursului anterior al tinerilor solişti. Din nefericire, între timp latura negativă a pregătirii sale profesionale s-a agravat. Este mai mult ca oricînd necesară o justă îndrumare a sa, de care în bună parte trebuie să răspundă însuşi ansamblul din care face parte.

TIBERIU ALEXANDRU

Rezultatul final al concursului Tinerilor Solişti

Pian — Premiul I: Zorleanu Alexandrina; Premiul II: Leonte Marieta, Marinescu Ileana, Cristescu Krimhilda; Premiul III: Diaconu Viorica, Şerbescu Liana.

Canto-Bărbaţi — Premiul I: Konya Ladislau; Premiul II: Loghin Valentin, Fănăţeanu Cornel--Cluj; Premiul III: Dumitru Constantin; Menţiune: Brebenel Dumitru.

Femei — Premiul I: Stănescu Lucia-Cluj; Menţiune: Toroiman Dima Elena, Cherpician Anahida, Pavalache Aneta.

Coarde — Premiul I: Cozighian Varujan, Podlovski Daniel, Premiul II: Hamza Gheorghe, Premiul III: Abramovici Avy. Menţiuni: Semo Adrian, Iliescu Nicolae, Vasilescu Vasile.

Muzică de cameră — Premiul I: Cvartetul format din: Lori Ştefan, Barbu Cassian, Zoicaş Vasile, Sladek Robert — Cluj. Duo format din: Brînduş Nicolae, Cozighian Varujan. Premiul II: Trio format din: Abramovici A., Grosu Alexandru, Sopov Petre. Premiul III: Cvartetul format din: Abramovici A., Iacobovici I., Akermann Iosif, Şarpe Adrian. Duo format din: Leonte Marieta, Podlovski Daniel.

Suflători — Premiul I: Guţi Edy (oboi). Premiul II: Soroşan Arcadie (fagot Cluj), Năstase Ion (flaut), Premiul III: Gregorian Elisabeta (clarinet). Menţiuni: Ciontea Mihai (oboi), Wagner Ludovic (clarinet Iaşi), Pane Florian (trombon), Karpati Victor (fagot), Ţopa Valentina (fagot), Caloianu Ilie (corn), Gheorghiu Rodica (fagot).

Folclor-Canto — Premiul II: Moldovan Angela, Fătu Răduţu Aurelia, Darvai Victoria.

Instrumente populare — Premiul I: Udilă Ilie (acordeon). Premiul III: Larion şi Graţian Marica (fluiere-Cluj), Albulescu Nicolae (xilofon). Menţiuni: Busuioc Constantin (vioară) Farkaş Ion, Pop Florea şi Frandeş Ioan (fluiere-Cluj), Tocariu Victor (fluierat), Cîrlănaru Damian şi Zamfir Gheorghe (nai). Diplome de onoare tinerilor acompaniatori: Gutman A., Prodan Doina, Grossu Alex., Racoviţă Elena, Simon Gabriel (Cluj), Ştefănescu Victoria.

VIAȚA MUZICALĂ

Oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu

Peste patru sute de artiști, interpreți vocali și instrumentali, aparținînd celor mai de seamă instituții muzicale din Capitală — orchestra și corul Filarmonicii de Stat „George Enescu", soliști ai Teatrului de Operă, corul Radiodifuziunii, corul și o formație orchestrală de suflători a Ansamblului M.F.A. — au executat în zilele de 10 și 11 martie, la Ateneul R.P.R., sub bagheta maestrului George Georgescu, monumentala frescă sonoră, oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu.

Această remarcabilă lucrare, drama muzicală „Ion Vodă cel Cumplit", ce se reprezintă la Opera din Capitală și tragedia muzicală „Decebal" (aproape terminată), alcătuiesc o trilogie (avînd ca temă comună lupta poporului nostru pentru libertate), care fixează lui Gheorghe Dumitrescu un loc de seamă în creația muzicală romînească contemporană.

Față de prima audiție integrală din ianuarie 1955 și de reluarea din martie, în același an, recentele concerte s-au bucurat de o execuție excepțională, mai clară și mai închegată, trezind în inimile ascultătorilor emoțiile cele mai vii.

*

Dirijor cu renume mondial, factor de prim rang în viața noastră muzicală din ultimile patru decenii, maestrul George Georgescu a valorificat, cu incontestabilă competință și autoritate, importanta creație a lui Gheorghe Dumitrescu, redînd cu multă plasticitate și forță evocatoare lupta lui Tudor Vladimirescu și a pandurilor săi împotriva jugului otoman și a ciocoilor. In munca, aproape istovitoare, de studiere a partiturii, de repetiții parțiale și generale, ca și în concertele publice, numai cu cîteva luni mai înainte de a împlini 70 de ani, artistul poporului, maestrul George Georgescu — punînd în slujba acestei epocale interpretări un elan tineresc și cald patriotism — s-a identificat cu creația lui Gheorghe Dumitrescu, cu însăși lupta poporului nostru și trăind cu intensitate drama lui Tudor — „domn al săracilor" — a insuflat masei interpreților entuziasmul și vigoarea necesare unei strălucite realizări. Prețuind valoroasa interpretare dată Oratoriului „Tudor Vladimirescu" și activitatea sa dirijorală din 1955 (cînd a avut loc prima audiție integrală), Consiliul de Miniștri a acordat maestrului George Georgescu, Premiul de Stat.

Orchestra, răspunzînd indicațiilor dirijorului, a scos în evidență în „preludiu", cu deosebită claritate, atmosfera de suferință a poporului obidit și ideile de bază ale oratoriului, motivele conducătoare (motivul bejeniei, amenințării, revoltei și mai apoi motivul lui Tudor, sugestivele motive ale cavalcadei, răscoalei etc.) Printr-un ritm mai bine susținut, prin scurtarea coroanelor și a pauzelor dintre scene (în total 32 scene), dirijorul a dat fiecărei din cele trei părți un contur mai unitar, iar întregii lucrări o linie generală cu un suflu mai larg, mai continuu, fără a scăpa din mînă vreun moment, dozarea intensităților și a planurilor sonore, coloritul variat, combinarea timbrelor și chiar amănuntele complicatelor „intrări". El a scos astfel, în relief, la maximum, posibilitățile fiecărui solist, fiecărui grup și ale întregului ansamblu.

Micile deficiențe în sincronizarea scenei cu corul și orchestra din culise, ca și unele lipsuri de atenție în orchestră (intrări întîrziate sau premature), inerente unei aparaturi sonore atît de dificile, nu pot umbri din frumusețea și splendoarea audiției.

Personajul cel mai important al oratoriului, norodul de țărani, haiduci și panduri, a fost susținut, cu un admirabil meșteșug al artei și tehnicii vocale, cu experiență în dozarea gradată a eforturilor și cu o excepțională rezistență, de către corul bărbătesc al Ansamblului M.F.A. (dirijat de colonelul Dinu Stelian și Ion Serfezi). Modul cum a exprimat acest ansamblu durerea și jalea din „Cîntecul țăranilor robi", entuziasmul răscolitor din „Marșul lui Tudor", iureșul din „Răscoala" și „Cavalcada pandurilor", finalul măreț din prima parte, sugestiva „Năvălire a turcilor", cu impresionantele ei recitative și copleșitorul final din „Moartea lui Tudor", reprezintă pagini care fac cinste acestui mare ansamblu coral.

Un mic grup coral feminin din corul Filarmonicii de Stat „George Enescu" (dirijori: Dumitru Botez și Vasile Pîntea) a executat cu gingășie și umor minunatul „Cor al oltencelor", iar corul feminin al Radiodifuziunii (dirijor: Dumitru Danga) și al Filarmonicii, prin căldura cu care a interpretat „Corul de jale al femeilor" din scena a XX-a, a produs o impresie profundă.

Corul mixt din partea a III-a (norodul) — pe scenă: bărbații Ansamblului M.F.A. și femeile de la Filarmonică și Radio iar în culise: bărbații de la Filarmonică și Radio — a executat cu o mare forță de evocare „Deșteptarea țării" și „Cîntecul Patriei", culminînd în fuga finală, „Slavă patriei" și în zguduitoarea „Apoteoza lui Tudor".

Cu numai cîteva zile înainte de a împlini 55 de

Artistul poporului George Georgescu, dirijînd la pupitrul Filarmonicii oratoriul „Tudor Vladimirescu", lucrare pentru interpretarea căreia a fost distins cu Premiul de Stat ani, într-o excelentă dispoziție vocală, baritonul Petre Ștefănescu-Goangă, utilizînd vocea sa clară și puternică și însușirile sale artistice îndeajuns de cunoscute, a interpretat cu convingătoare sinceritate pe Tudor: viguros și solemn în „Proclamația și cuvîntul către panduri" și *cu accente contrastante în* „Jalea lui Tudor pentru țară". Valorosul nostru cîntăreț a executat cu multă măiestrie recitativele dramatice — caracteristice compozitorului Gheorghe Dumitrescu — și „Monologul" din partea a III-a.

In „Cîntecul mamei lui Tudor", Bocetul mamei lui Tudor dar, mai cu seamă, în „Cîntecul pentru patrie", am prețuit pe lîngă vocea excepțională a sopranei Maria Voloșescu și multiplele sale resurse expresive.

Tenorul Pantelimon Frunză (haiducul, pandurul, murgul), folosind o voce adecvată rolurilor interpretate, o bună dicțiune și frazare, a realizat mai bine „Cîntecul pandurului călare" și „Blestemul Oltului". Credem însă că ar trebui să evite unele portamente lipsite de valoare artistică, străine de specificul lucrării (în „stăpîne", „surioare", „căprioare").

Basul Viorel Ban, cu vocea sa rotundă și generoasă, a dovedit o aleasă simțire interpretînd „Cîntecul țăranului băjenit" și „Cîntecul haiducului". Se pare însă că nu a avut o bună dispoziție vocală ca la concertele din 1955. *(Aceasta vădindu-se în transpunerea la octava* superioară a unui pasaj din registrul grav și în executarea necorespunzătoare — cu timbru deschis, tenoral — a acutei mi bemol — din ultimul cîntec).

Baritonul Alexandru Voinescu a cîntat corect, impresionînd prin justețea intonației și dicțiunea sa clară. El s-a integrat foarte bine în cvartetul vocal din final.

*

In ceea ce privește programul de sală, socotim că și-ar fi îndeplinit și mai bine menirea de a ajuta la *buna înțelegere a lucrării, dacă nu ar fi tratat* prea sumar prezentarea părții a III-a care, în ultimele două scene, cuprinde unele din cele mai izbutite momente ale oratoriului („Cîntecul patriei", „Slavă patriei" și „Apoteoza lui Tudor") dar care, datorită momentelor polifonice din această scenă, suprapunerii multor planuri sonore și implicit a cuvintelor, necesită o atenție mai încordată din partea auditorilor. Credem necesară publicarea integrală a textului literar deoarece, în afară de faptul că cuprinde frumuseți poetice deosebite (în *bună parte din* „Cîntarea Romîniei" de Alecu Russo) este, în același timp, legat structural de arhitectura muzicală a oratoriului.

Publicul bucureștean a răsplătit pe compozitor și interpreți cu ovații entuziaste și aplauze prelungite.

AL. COLFESCU

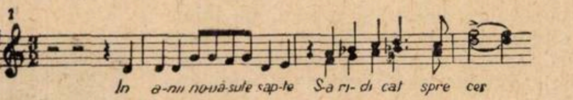
Oratoriul „1907"
de Alfred Mendelsohn

Recenta prezentare a oratoriului „1907" de Alfred Mendelsohn a trezit un deosebit interes prin semnificația conținutului de idei, apărînd în strînsă legătură cu aniversarea răscoalelor țărănești care au avut loc acum o jumătate de veac.

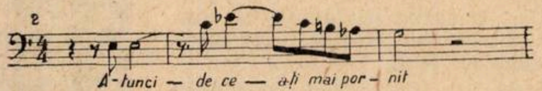
In tradiția noastră culturală opera marilor poeți clasici ca Eminescu, Coșbuc, Goga, încă nu și-a găsit o întruchipare muzicală desăvîrșită. Imaginile poetice nu s-au asociat, la același nivel de expresie, cu intonația muzicală, ca în alte culturi, unde poezia lui Goethe, Heine, Möricke, Pușkin sau Verlaine se leagă organic de muzica lui Schubert, Schumann, Wolf, Ceaikovski sau Debussy, sudînd splendide sinteze. Se pare însă că poezia lui Tudor Arghezi deschide în posibilitățile de exprimare ale muzicii romînești contemporane, un orizont nou. Liedurile lui Mihail Jora pe versuri de Tudor Arghezi nu îmbogățesc numai cultura noastră națională, dar aduc totodată o contribuție originală pe planul muzicii europene, în ceea ce privește felul nou de a concepe relația dintre poezie și muzică. Cu toate că nu e ușoară înveșmîntarea muzicală *a versului arghezian — dăltuit în piatră* — atracția fanteziei muzicale către acesta este din ce în ce mai vie și dă prilejul unor variate încercări de forme și genuri, lăsînd să se întrevadă că din astfel de frămîntări s-ar putea găsi o cale mai rodnică și în evocarea sonoră a tezaurului de imagini din poezia noastră clasică.

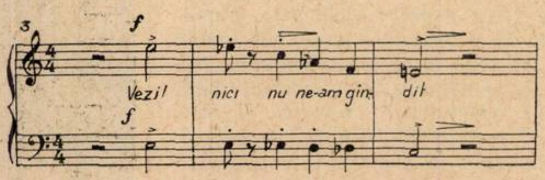
Am ascultat cu deosebit interes în prima audiție — joi, 21 martie, 1957 — în interpretarea orchestrei simfonice Radio, a corului Radio și a corului Filarmonicii „George Enescu", a soliștilor Zenaida Pally, Petre Ștefănescu-Goangă, Mircea Buciu, Pantelimon Frunză, sub conducerea muzicală a maestrului Alfred Alessandrescu, Oratoriul „1907" pe versuri de Tudor Arghezi. Hotărît, s-a pus aici o nouă problemă de creație, ce se impune a fi discutată în viitoare analize muzicale, mai amplu decît putem s-o facem în semnalarea aceasta de primă audiție, unde ne limităm la schițarea cîtorva aspecte caracteristice ale lucrării.

Versurile lui Tudor Arghezi, cuprinse în ciclul 1907, scrise în 1956, nu se încheagă într-o unitate dramatică, care ar permite realizarea, după precepte clasice, a unui oratoriu. Compozitorului i-a revenit întreaga *dificultate de a-și făuri din răzlețe imagini, concentrate* în originale figuri de stil, unitatea temei, de a obține din prețioase amănunte argheziene, acțiunea, gradarea și dezlegarea ei, necesară economiei expresive a genului. Această cale nu a determinat o formă tradițională monumentală de oratoriu, ci s-a adaptat principiului de amănunt, unei sumări de fragmente. In pofida celor trei titluri ce separă trei părți — răzvrătirea, pîrjolul și răsplata — apar 12 momente poetice-muzicale, nu totdeauna suficient de conturate față de *unitatea întregii lucrări, cum sînt* de pildă părțile schițate doar ale soliștilor, păstrate în ambitusuri reduse de recitativ, izolate între ele pe mari distanțe, fără plenitudini lirice. Se pare că autorul însuși urmărește prin aceasta o sobrietate a expresiei, o redare cît mai veridică a realității tragice, unde linia patetică a acțiunii cade treptat, de la izbucnirea revoluționară a primului cor.



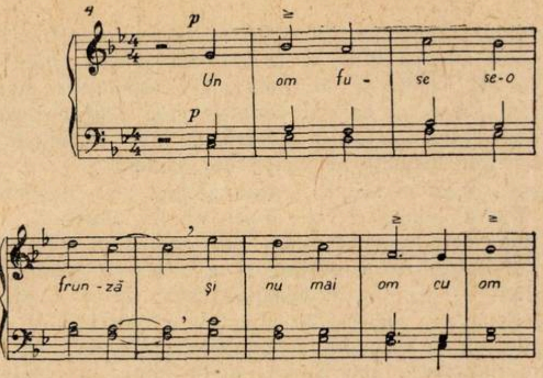
pînă la momentele dezolante de recunoaștere a neizbutirii:





De aceea ultimul moment, epilogul ce se succede tristei evocări de către mezzo-soprană a satului ars, trebuie să urce în apoteoză. Un coral conceput pe un text din volumul de poezii „Cîntare omului", tot de Arghezi, restabilește echilibrul conținutului printr-o sonoritate amplificată treptat pînă la limitele posibile ale orchestrei și corului,

4

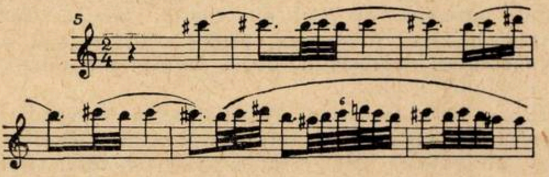


în concluzia care afirmă ideea omenirii eliberatoare „Tu-ți răsplătești ursita de grabnica pieire, făcîndu-te din omul prigoanei, omenire".

Cîteva episoade ca cel al Păianjenului simbolizînd regele, motivul de polcă ce evocă desfrîul boierilor sau „Fugara" imprimă lucrării o nuanță critică, realizată de pe poziții ideologice actuale.

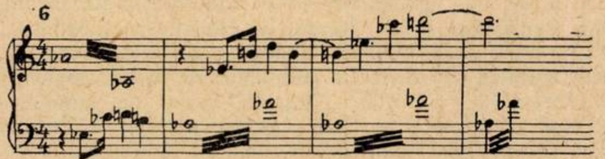
Mijloacele tehnice muzicale ale autorului, cu toate că sînt tradiționale, nu cad în șabloane uzate. Elemente melodice derivate din cîntecul popular se resimt în tendința de făurire a unui limbaj propriu, adecvat versului lui Tudor Arghezi. Orchestra, trecînd peste unele monotonii voite, își asumă un rol important în desfășurarea dramatică. Sugestive sînt momentele pur instrumentale, din care cităm finalul părții întîia, doina

5



și preludiul din final unde se readuce leit-motivul instrumental al acțiunii tragice.

6



Structura generală a lucrării este omofonă. Polifonia corală apare în scurte respirații și are mai mult un rol de prelucrare tematică.

In evoluția creatoare a lui Alfred Mendelsohn, această lucrare dovedește o adîncire a mijloacelor de expresie și ne face să întrevedem atingerea unei etape de realizări mai pline de conținut.

Succesul înregistrat se datorește și grijii cu care lucrarea a fost studiată. Maestrul Alfred Alessandrescu și dirijorii celor două coruri — D. D. Botez și Gh. Danga — merită deplina noastră recunoaștere.

LIVIU RUSU

Un concert al tinereții

La 13 martie, sala Maxim Gorki din Orașul Stalin a găzduit un concert simfonic cu un aspect caracteristic tineresc.

Avînd ca dirijor și solist doi tineri muzicieni, Mendi Rodan și Cozighian Varujan, concertul a cuprins în program și o valoroasă lucrare a unui tînăr compozitor, „Dansul tătar" de Theodor Grigoriu, precum și tinereasca Simfonie Italiană a mereu tînărului compozitor romantic Mendelssohn-Bartholdi.

Dirijorul Mendi Rodan a arătat o pregătire muzicală serioasă. Ținuta sa sobră este lipsită de rigiditate, gestica este variată, memoria muzicală bună. El a realizat, cu concursul din plin al orchestrei, momente de înalt nivel artistic. Astfel, am putut asculta un Mendelssohn scuturat de efectele de dulcegărie cu care este redată de multe ori muzica sa. Expresivitatea, realizată pe linia frazelor mari, pe planuri și sonorități, a fost caracterizată printr-o largă generozitate, prin antren și vigoare. Foarte bine a fost condus și acompaniamentul la Concertul pentru vioară de Ceaikovski, în care s-a realizat unitatea necesară cu execuția și concepția solistului.

Este păcat că nu s-a reușit să se obțină tot timpul o perfectă asamblare a orchestrei, existînd defecțiuni numeroase de sincronizare. Astfel, în „Dans tătar" de Grigoriu, s-au observat nu numai intrări nesincronizate, dar și sfîrșituri de fraze în care spre exemplu, viorile nu terminau toate în același timp, creînd cozi și efecte sonore nedorite. Ultimele acorduri din partea a III-a a Simfoniei de Mendelssohn, ca și unele momente ale suflătorilor de lemn din finalul aceleiași simfonii, au suferit de asemenea în urma unor lipsuri de sincronizare. In privința dozării sonorităților și a intensității dramatice, au existat cîteva neatenții, ca de pildă modul în care a fost dozată intensitatea dramatică la finalul Simfoniei, cînd punctul culminant s-a produs înaintea momentului cel mai potrivit, ultimele măsuri sunînd astfel insuficient de convingător.

Solistul Concertului de Ceaikovski, violonistul Cozighian Varujan, tînărul și talentatul student al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, a cîntat cu un sunet generos, dovedind și o foarte bună stăpînire a instrumentului. A fost remarcabilă construcția logică a frazelor, desfășurarea curgătoare a ideilor. Claritatea și ușurința în execuție au fost de multe ori entuziasmante. Totuși, în unele pasaje de virtuozitate (în special în partea I-a), preocuparea pentru realizarea tehnică a părut exclusivă, ceea ce l-a împiedicat pe solist să dea acestor pasaje suficientă semnificație expresivă. De asemenea, partea a II-a — Canzoneta — dacă a fost remarcabil redată ca unitate de concepție, a fost în același timp lipsită de o suficientă sensibilitate. Măsura calităților artistice ale lui Cozighian Varujan, s-a putut vedea și din faptul că aprigile variații de Paganini, prezentate ca primă piesă (cu mici scăpări de ordin tehnic), nu l-au împiedicat să ne dea imediat apoi, un Bach de cel mai autentic stil.

L. T. TECLU

RECITALE

Mîndru Katz

Sînt pianiști — sau violoniști, dirijori, cîntăreți de lieduri — care ne cîștigă prin seninătatea artei lor, printr-o căldură spontană. La alții, procesul creației interpretative este mai laborios, dar în același timp mai pasionant; simți o continuă frămîntare, o multiplicare de planuri a gîndirii artistice, o îmbogățire a expresiei muzicale printr-o nouă dimensiune: adîncimea. Mîndru Katz face parte dintre aceștia din urmă. Interpretările sale — inegale uneori, situate pe o linie în general ascendentă — dau impresia unei profunde reflectări asupra muzicii, au o bogăție de sentiment și o varietate de stiluri tehnice care nu pot ieși la iveală, decît atunci cînd sensibilitatea și inspirația sînt filtrate sever și neîncetat prin judecata artistică. Mîndru Katz este un pianist care gîndește; în măsura în care mîna urmează fidel intențiile, realizările sale se apropie de excepțional.

Recitalul din 27 februarie — cu programul pe care pianistul l-a prezentat la Paris — a fost o confirmare a acestui caracter de severitate și adîncime al stilului interpretativ al lui Mîndru Katz. Toccata în re de Bach — prima piesă a programului — a permis solistului să evidențieze încă o dată acele calități de limpezime a liniilor contrapunctice şi severitate a construcţiei, acea tehnică riguros echilibrată, acea forţă a expresiei care îl fac un tălmăcitor împlinit al muzicii marelui clasic. Interesantă a fost şi arietta cu variaţiuni de Haydn, în care pianistul a ştiut să îmbine graţia cu o naivă robusteţe rustică, specifică muzicii maestrului austriac. De remarcat şi aci simplitatea şi puritatea mijloacelor folosite.

Multe discuţii — indiciu desigur favorabil — a stîrnit interpretarea sonatei în re minor, op 31 nr. 2, de Beethoven. În ce ne priveşte, am fost cîştigaţi de concepţia dramatică, dinamică, a pianistului (în partea I-a), cu unele rezerve în privinţa contrastelor prea dure de piano-forte. Viziunea este interesantă şi credem că timpul va aduce o „rotunjire", încă necesară. In partea a doua, „Adagio", atît de caracteristică stilului mijlociu al creaţiei beethoveniene, dialogul liric a fost realizat cu expresivitate şi fluenţă; ni se pare însă că pianistul a desfăşurat o prea mare varietate de tuşeuri, în dauna unităţii de „culoare" pianistică. Foarte reuşit „Allegreto-ul" final cu tema învăluitoare în şaisprezecimi, redată cu elan în expresive arcuiri de frază, cu imperceptibile respiraţii şi largi crescendi şi diminuendi. Partea a doua a recitalului, deschisă cu fragmente din Suita în re major de Enescu (din păcate fără sarabanda), în care Mîndru Katz a arătat din nou o bogăţie de „teinte" şi un joc subtil de pedale, îmbinate cu un staccato fin, şi în general, cu un spirit neoclasic de cea mai rafinată factură, a continuat cu Nocturna a VI-a de Fauré. Demne de reţinut au fost aci sonoritatea caldă a melodiei, la mîna dreaptă, discreţia în acompaniament a arpegiilor mîinii stîngi. A fost unul din momentele cele mai bune ale recitalului, remarcabil prin unirea, în concepţia pianistului, a unui romantism de bună calitate, de loc dulceag, cu distincţia specifică muzicianului francez.

Sonata în si bemol şi studiile lui Chopin au adus o culminaţie. Mîndru Katz a ajuns la acea îmbinare echilibrată de poezie şi reflexiune care îi permite să ne transmită pe adevăratul Chopin, fără a cădea nici într-o sensibilizare excesivă, nici în uscăciune tehnică sau într-o excesivă subliniere ritmică a elementului folcloric.

Sonata în si bemol minor a apărut ca o pasionată mărturisire romantică, unitară şi cu mare putere de comunicare. Fără a ne opri asupra fiecăreia dintre mişcări, vom aminti numai subtilitatea pianistului în reliefarea armoniilor din trio-ul scherzoului şi redarea sobră a marşului funebru. Trei studii, dintre care cel în la minor conceput şi realizat la nivelul marilor interpreţi ai lui Chopin, au încheiat recitalul, urmat de cîteva bisuri, alese tot din creaţia romanticului polonez. Reţinem dramatismul şi forţa virilă din preludiul în re minor, elanul, precizia ritmică şi simţul gradării (în partea mediană) în poloneza în la bemol major.

RADU GHECIU

Alexandru Demetriad

Spre deosebire de alţi instrumentişti — şi încă dintre cei mai buni — ale căror recitaluri se lasă aşteptate de public uneori ani de-a rîndul, Alexandru Demetriad e mereu prezent în viaţa muzicală cu programe totdeauna înnoite, dovedind o originalitate artistică de bun gust. Acestui pianist îi place să cerceteze amănunţit literatura instrumentului său şi să ofere publicului, alături de capodopere binecunoscute, şi lucrări mai rar cîntate — dar prin aceasta nu mai puţin valoroase.

Programul recitalului susţinut la Ateneu vineri 15 martie a fost dintre cele mai interesante, aducînd numeroase prime audiţii. Astfel, o dată cu lucrările lui Padre Antonio Soler (1729—1783), Cantallos (1760—?) şi Padre Rafael Anglés (1730—1816) am pătruns în lumea muzicii spaniole pentru clavecin din veacul al 18-lea; e o lume deosebit de atrăgătoare care ne permite să discernem nu numai înrîurirea marelui napolitan Domenico Scarlatti asupra discipolilor săi din ţara unde a trăit 23 de ani, dar să constatăm totodată, de la sursă, că multe din intonaţiile muzicii spaniole care au colorat sonatele sale pentru clavecin pot fi aflate — într-o măsură şi mai accentuată — în creaţiile înrudite ale maeştrilor spanioli.

Acest lucru se referă desigur şi mai ales la sonatele lui Padre Soler, elevul direct al lui Scarlatti, care — după cum spune Joaquin Nin, eminentul compozitor şi muzicolog ce a adunat şi a publicat aceste mici bijuterii — „conţin întotdeauna ceva, uneori o simplă insinuare, — scurtă dar vie ca o lumină, — care permite să se recunoască amprenta naţională". Nu mai puţin cuceritoare este Sonata în do minor de Cantallos (compozitor a cărui biografie e complet necunoscută), un fel de „gigă" scarlatiană, care evocă parcă prin unele accente concluzive ale frazelor vestitul „zapateado" popular spaniol. Oarecum diferit e cadrul celor patru piese de Padre Rafael Anglés, unde distingem înrîuriri ce merg de la Bach pînă la Haydn! Şi cu toate acestea, cît de personală e căldura de sentiment căreia îi dă glas acea „Arie" instrumentală, atît de generos frazată de interpret; a fost, dintre toate cele opt miniaturi, cea mai autentic redată. In genere, Alexandru Demetriad a sezisat în piesele maeştrilor spanioli accentele romantice care le deosebesc de creaţiile altor clavecinişti contemporani. Totuşi, amploarea prea mare a sonorităţilor, o rotunjire a ascuţimii ritmurilor, şi pe alocuri, nuanţe agogice ce au putut părea subiective au ieşit din cadrul stilistic strict al acestei muzici. Nu sîntem, pentru aceasta, mai puţin recunoscători pianistului de a ne fi dat ocazia să o ascultăm.

Prin „Suita franceză" (după Claude Gervais), Alexandru Demetriad ne-a înfăţişat una din laturile cele mai atrăgătoare ale creaţiei compozitorului francez contemporan Francisc Poulenc: aceea de stilizare rafinată — şi totuşi păstrîndu-se savoarea caracteristică, plină de prospeţime — a vechilor melodii din secole de mult apuse. Accentele sărbătoreşti ale Jocului din Bourgogne şi ale Jocului de clopote, ce încadrează suita între două tablouri luminoase de viaţă populară, solemnitatea Pavanei cu rezonanţe de coral, monodia încărcată de dor din „Tînguire" care ne aminteşte versul „....languir me fais", graţia potolită a Jocului din Champagne, toate aceste imagini subtile şi naive, totodată, au trăit în sensibilitatea noastră graţie jocului inteligent şi colorat al pianistului care a intuit cu justeţe vibraţia emoţională ce le e specifică.

Prin „Micul marş militar" din suita de Poulenc, s-a făcut legătura cu „Soldaţii de plumb" ai lui Diamandi Gheciu: aceeaşi atmosferă de militărie în miniatură, cu o fanfară de jucărie. Din acest punct de vedere, cele trei piese romîneşti de la începutul părţii a doua a programului au fost bine alese; fără a pretinde să impresioneze în adîncime, ele creionează imagini fugare, avînd meritul prospeţimii şi conciziei. A fost pentru pianist şi public, o clipă de destindere, înainte de atacarea monumentului literaturii pianistice pe care îl constituie „Variaţiunile de Brahms pe o temă de Paganini". Execuţia succesivă a ambelor caiete este o „vitejie" pe care prea puţini o îndrăznesc, atît de mari şi obositoare sînt dificultăţile de ordin tehnic şi muzical ridicate de această creaţie a celui mai desăvîrşit dintre maeştrii variaţiunilor. Realizarea lui Alexandru Demetriad a fost cu atît mai meritorie cu cît, trecînd dincolo de aceste dificultăţi, el a reuşit să degaje substanţa lucrării, excelînd în special în paginile de atmosferă specific brahmsiană, cu acea tensiune armonică de clar-obscur (var. 10 din caietul I), cu valsuri melancolice (var. 4 caietul II) sau răspunsuri în ecou ce răsună prin ceaţă (var. 12, caietul II). Aceasta nu înseamnă că variaţiile de brio nu au avut strălucire şi nerv, făcîndu-ne să uităm cîteodată oarecare abateri de la literatura strictă a textului. Dar ca şi în „Preludiile“ de Chopin acordate ca bis, arta pianistului s-a manifestat mai cu seamă în eşalonarea planurilor sonore (şi emoţionale), în poezia trăirilor lirice, în felul cum ştie să înceapă şi să termine o frază. Şi aceste însuşiri ne determină să lăsăm la o parte rezervele pe care le avem faţă de o concepţie interpretativă prea individualistă faţă de opera muzicală, şi să ne lăsăm convinşi de mesajul unui autentic artist.

ALFRED HOFFMAN

Fr. Xav. Dressler

Recitalurile de orgă ocupă un loc din ce în ce mai important în viaţa muzicală. Aceasta se datoreşte în mare măsură profesorului Fr. Xav. Dressler, care a creat o adevărată şcoală de organişti în ţara noastră.

Fr. Xav. Dressler ne-a dovedit încă o dată, cu prilejul recitalului său din 9 martie 1957, că este un eminent muzician, un adevărat „maestru al registrelor“ care reuşeşte — prin diferite combinaţii ingenioase de timbre — să scoată din instrumentul său sonorităţi nebănuite.

Prin temperamentul lui — am putea spune vulcanic — prin muzicalitatea lui fină şi prin gîndirea sa artistică personală, a reuşit să fascineze publicul tot timpul concertului, fapt care a permis să se treacă mai uşor peste unele imperfecţiuni tehnice şi oscilaţiuni ritmice, proprii întregului recital, în special în preludiul şi fuga in si minor şi Passacaglia în do minor de J. S. Bach.

Din tot programul interpretat, care conţinea lucrări de J. S. Bach, Max Reger şi Emil Reznicek, coralele în fa minor, re minor şi re major de Bach au fost cele mai bine realizate.

La un nivel cu totul deosebit au fost interpretate cele trei piese op. 59 de Max Reger ; aceste lucrări mai puţin cunoscute la noi, pot fi considerate ca unele din cele mai măreţe şi originale pagini ale compozitorului, caracterizate printr-o scriitură armonico-polifonică subtilă, profundă. In acestea, temperamentul lui Fr. Xav. Dressler şi-a găsit cîmpul cel mai prielnic de manifestare.

Mai puţin a convins Passacaglia în Do minor de J. S. Bach unde interpretul a renunţat de data aceasta la o registrare mai bogată şi mai variată, care de altfel caracterizează arta sa organistică. Este fără îndoială că această compoziţie suportă — chiar cere — o mai mare varietate coloristică.

Mai trebuie menţionată surpriza şi în acelaşi timp desfătarea artistică pe care Fr. Xav. Dressler a oferit-o publicului prin improvizaţiile sale pe o temă dată din sală, reuşind, într-un moment bine inspirat, să prezinte o idee muzicală într-o formă severă, bine conturată — preludiu şi fugă — pentru care merită cea mai înaltă preţuire.

Din păcate arta improvizaţiei este astăzi pe cale de dispariţie. In această privinţă tinerii noştri organişti ar putea să ia un exemplu de la maestrul lor.

A. PORFETJE

Tinere elemente promovate de Şcoala de Muzică din Bucureşti

La răstimpuri, Şcoala de muzică de 11 ani prezintă, în audiţii publice, pe unii dintre elevii săi mai buni. Astfel, în cursul lunii martie a avut loc în noua Sală „Studio“ a Filarmonicii „George Enescu“ producţia claselor de pian. Această audiţie ne-a confirmat convingerea că şcoala de muzică este o adevărată pepinieră de tinere talente, anticamera — ca să o numim astfel — foarte utilă, a Conservatorului „Ciprian Porumbescu“. Pe marginea acestei audiţii sînt de relevat tactul şi competinţa pedagogică a unor înzestrate profesoare şi rezultatele pozitive obţinute.

Au fost prezentaţi 18 elevi şi eleve. Unii dintre aceştia, talente indiscutabile, s-au detaşat net. Vom cita pe tînărul Dan Miercureanu din clasa profesoarei Cici Manta. El a cîntat foarte nuanţat şi cu o anumită adîncime, dovedind că gîndeşte cele ce interpretează, „Amintire“ de Schumann şi prima parte din „Sonata în Sol major“ de Beethoven. Tot din clasa profesoarei Manta este şi Iolanda Last, care a cîntat „Rondo în Do major“ de Beethoven cu nuanţe dinamice juste şi cu o reală pătrundere a muzicii. O bună tehnică şi sensibilitate a vădit Alexandru Dumitrescu, din clasa profesoarei Ana Pitiş, iar Isabela Racoviţă, din clasa profesoarei Gina Solomon, a dovedit într-un Preludiu de Bach, o maturitate a concepţiei, care este mai greu de întîlnit la o elevă de vîrsta sa.

Tînărul Marin Voicu, din clasa aceleiaşi profesoare, şi-a dobîndit tehnica necesară execuţiei unor Preludii şi Studii de Chopin. Va trebui să urmărească însă problemele de interpretare, de adîncire a celor ce cîntă. Dotat şi inteligent este Cristian Dumitrescu, din clasa profesoarei Maria Şova, iar Carmen Frăţilă din clasa profesoarei Doina Soare, care a executat cît se poate de curat, variaţiunile „La Molinara“ de Beethoven, este un talent promiţător.

In „Impromptu-ul în Mi bemol major“ de Schubert, Eduard Ricci din clasa profesoarei Ada Năsturel a învins dificultăţile ridicate de execuţie, cîntînd cu claritate şi simplitate. Am apreciat pe Zitta Finkelstein, din clasa profesoarei Gina Solomon, atît pentru înţelegerea cu care a redat Sonata în la minor de Filip Emanuel Bach cît şi pentru bunele condiţii în care a cîntat piesa cu caracter ritmic „La joc“ de Nicolae Kirculescu. A fost de altfel singura elevă care a prezentat o lucrare romînească, ceea ce este demn de toată lauda. Subliniem remarcabila tehnică a lui Gabriel Eghiz din clasa profesoarei Stela Pană, care în „Rondo Capricioso“ de Mendelssohn a fost aceea a unui adevărat concertist. Insfîrşit, Stelian Constantin din clasa profesoarei Maria Şova ne-a oferit, în încheierea acestei producţii, o bine gîndită interpretare a Preludiului şi Fugii în la minor de Bach.

Din audiţia tuturor elevilor s-a desprins faptul că la Şcoala de Muzică de 11 ani din Bucureşti se munceşte cu rezultate apreciabile, — toţi aceşti tineri talentaţi reprezentînd speranţele de mîine ale artei noastre pianistice.

J. V. PANDELESCU

Maeştrii muzicii romîneşti peste hotare

Constantin Silvestri

Din cronica apărută în ziarul „THE TIMES" (29.I.1957) redăm un fragment referitor la Constantin Silvestri:

„D. Constantin Silvestri a obţinut o execuţie strălucitoare, răsunătoare, coerentă formal, a „Poemei Extazului" de A. Skriabin, care a fost prezentată cu o îndemînare remarcabilă de către orchestră. S-a scurs ceva vreme de cînd această orchestră a mai cîntat cu asemenea eleganţă în sala de concert...

Semnalul „retragerii"*) a fost dat prin scena finală din „Amurgul zeilor"; D. Silvestri s-a simţit evident obligat să supună valurile sonore pentru ca să-i fie comod Brunhildei, D-ra Joyce Barker, a cărei voce este bine impostată şi, în sine, frumoasă, deşi nu e de amploare monumentală (o viaţă de Brunhilde începe de obicei la 40 de ani). Trăsătura izbitoare a Simfoniei psalmilor, cum a fost interpretată de astă dată, a fost aceea că dl. Silvestri a realizat o nobleţe şi un efect intens emoţional, fără a părea că sacrifică tempo-ul strict sau culorile sonore puternice, ample, pe care Stravinsky le-a întrezărit atunci".

Cu trei zile înainte (26.I.1957) ziarul „DAILY MAIL" sub titlul „DISCIPLINAT, COLORAT ŞI POETIC" şi iscălitura lui Percy Carter, scria:

„Dirijorul romîn Constantin Silvestri, de 43 de ani, cu păr grisonant, cu mîini elocvente şi o faţă plăcută, deasupra căreia trec toate nuanţele muzicii, a făcut cu siguranţă senzaţie cu prilejul debutului său englez de aseară. A obţinut de la orchestra filarmonică din Londra, în Royal Albert Hall, un fel de a cînta din cele mai disciplinate, subtil colorat şi deosebit de poetic pe care l-am auzit vreodată de la ea.

Pentru tot ce avea în program, Silvestri a găsit tempii şi stilul adecvat. Gesturile sînt într-adevăr economisite. Totul este elocvent.

O mică mişcare a şoldului, un tremur al umărului, faţa mobilă, scurte trăsături de baghetă „scriu" ceea ce cere. Cînd totul merge bine, Silvestri îi lasă pe instrumentişti în pace".

După concertul de la Bruxelles, se putea citi în ziarul „LA LIBRE BELGIQUE":

„Se poate afirma că Constantin Silvestri — romîn — prim şef de orchestră la Radiodifuziunea bucureşteană, — sub a cărui conducere se afla orchestra în concertul de vineri seară, este un virtuoz al baghetei.

Măiestria sa extraordinară s-a vădit în execuţia tuturor lucrărilor — aparţinînd unor autori de naţionalitate şi şcoli foarte diferite — care se aflau în program.

Larga sa înţelegere, gustul său, cunoaşterea de către el a operelor şi posibilităţilor orchestrei, au creat o ambianţă bogată în desfătări artistice.

Alfred Alessandrescu

---

*) Concertul deschidea ciclul „Muzica unui veac" care se desfăşura sub titlul „Retragere de la Wagner".

In simfonia nr. 25, numită şi „Bruckenthal“, de Joseph Haydn, vigoarea şi bucuria spontană a Allegro-ului şi Presto-ului, subliniate oportun, încadrează o frumoasă Siciliană, care a fost interpretată cu fermecătoare semi-tente.

Puternica frescă sonoră „Variaţiuni şi fugă pe o temă de Purcell“ op. 34 — ghid de instrumentaţie pentru tineret — desenate cu trăsături largi de către Benjamin Britten a găsit în Silvestri un colorist la înălţimea compozitorului. Opera, foarte interesantă, uneşte pompa cu farmecul şi cucereşte prin combinaţiile ei de timbre. Mobilitatea şi „flou-ul“ „Norilor“, sclipirile fulgurante, ritmul dansant din „Serbări“, din „Nocturnele“ de Claude Debussy au fost admirabil redate. D. Silvestri are talentul de a obţine de la ansamblul său sunete ţinute la extrem, care rămîn audibile.

Ca şi Rapsodiile nr. 1 şi nr. 2 de George Enescu, cele „Trei piese pentru coarde“ de Constantin Silvestri poartă pecetea naţionalităţii romîneşti.

Primele plac prin prospeţimea, dulceaţa, antrenul, jocul culorilor, celelalte — în special prima şi a treia — sînt originale, echilibrate, frămîntînd viaţă.

Sub conducerea luminată a eminentului dirijor, orchestra a făcut minuni.

Publicul numeros, în mod vizibil satisfăcut, i-a făcut d-lui Silvestri şi ansamblului său un succes spontan şi călduros“.

*

In cursul lunii februarie, dirijorul Alfred Alessandrescu, maestru emerit al artei din R.P.R., a făcut o călătorie în Franţa pentru a dirija un concert în fruntea orchestrei Radiodifuziunii şi Televiziunii franceze.

In programul dirijorului figurau, alături de simfonia nr. 39 în mi bemol major de Mozart şi de poemul simfonic „Ucenicul vrăjitor“ de Paul Dukas, două lucrări de compozitori romîni, scrise în două etape diferite de dezvoltare a muzicii noastre simfonice, poemul simfonic „Acteon“ de Alfred Alessandrescu, lucrare ce datează din perioada imediat anterioară primului război (1914) şi simfonia a IV-a de Mihail Andricu, compoziţie mai recentă. Dacă poemul simfonic „Acteon“ era cunoscut în Franţa, simfonia a IV-a de Mihail Andricu — spre deosebire de alte lucrări mai timpurii ale compozitorului — era prezentată în primă audiţie.

Prin acest concert, care s-a bucurat de un ecou foarte favorabil în cercurile muzicale din Franţa, maestrul Alfred Alessandrescu înscria un nou eveniment în şirul lung de fapte artistice ale sale prin care slujeşte creaţia noastră muzicală.

La 25 martie, ascultătorii posturilor noastre de radio au avut prilejul să asculte o retransmisie a concertului orchestrei simfonice a Radio-televiziunii franceze dirijată de Alfred Alessandrescu.

RECENZII

Bártók Béla: Însemnări asupra cîntecului popular

Cu o prefaţă de Zeno Vancea, Bucureşti, ESPLA 1957

După propria lui mărturisire, Béla Bartók a început să culeagă melodii populare „pornind de la un punct de vedere exclusiv muzical în teritoriul lingvistic maghiar“, din necesitatea „reîmprospătării muzicii culte cu elemente ale muzicii ţărăneşti“. Căutarea unor motive muzicale inedite a fost întregită pe nesimţite cu pasiunea ştiinţifică a cunoaşterii cît mai depline a obiectului cercetat. Fonograful devine unealtă obligatorie a culegătorului, transcrierile se cer tot mai amănunţite, iar o metodă ştiinţifică de cercetare şi orînduire sistematică a materialului cules, în vederea studiului, prinde să se înfiripe, să se dezvolte şi să se perfecţioneze.

Cunoaşterea temeinică a însuşirilor tipice ale cîntecului popular maghiar nu se putea însă înfăptui fără o cunoaştere a folclorului muzical al popoarelor conlocuitoare în fosta împărăţie austro-ungară şi al neamurilor vecine. Bartók s-a dedicat cu elan şi abnegaţie culegerii şi studierii folclorului acestor popoare, singura lui răsplată fiind stîmpărarea setii sale nepotolite de cunoaştere a plăsmuirilor artistice populare şi neogoita năzuinţă de a le pătrunde cele mai ascunse taine.

Este astăzi limpede că marea bogăţie şi varietate a folclorului romînesc din Ardeal şi Banat l-a captivat pe artistul-erudit într-o foarte mare măsură — dacă nu în cea mai mare măsură. Nu ştim bine dacă numărul melodiilor populare romîneşti depăşeşte într-adevăr pe cele al celorlalte naţiuni al căror folclor l-a cercetat, este însă sigur că dintre melodiile pe care le-a publicat cele mai multe sînt cele romîneşti. După socoteala noastră, Bartók a făcut cunoscute lumii 1285 melodii populare romîneşti, faţă de aproximativ 600 maghiare (dintre care 150 tipărite în colaborare cu Kodály). Iar în preţioasele sale scrieri a ridicat probleme şi a elaborat principii care alcătuiesc o trainică piatră de temelie a folcloristicii romîneşti. El a codificat cel dintîi legile versului romînesc destinat cîntatului, a descris pentru prima dată doina propriu-zisă („hora lungă“ maramureşeană), a stabilit particularităţile care delimitează cîntecele propriu-zise din Ardeal şi Banat în stiluri muzicale regionale (în „dialecte muzicale“ cum le numeşte dînsul) şi a descris cu pătrundere cele mai de seamă *instrumente muzicale* folosite de poporul nostru. O dată cu extinderea şi adîncirea cercetărilor pe care le-a întreprins, concepţiile lui Bartók s-au dezvoltat şi s-au desăvîrşit. Greşelile săvîrşite sînt recunoscute făţiş şi îndreptate fără zăbavă, notaţiile mai vechi — ca cele din culegerea *Cîntece poporale romîneşti din comitatul Bihor*, tipărită la Bucureşti în 1913, de către Academia Romînă — socotite neîndestulător de amănunţite, sînt retranscrise cu mare migală după fonograme, iar principiile teoretice sînt reluate, dezvoltate şi întregite cu noi date şi observaţii. Aşa fiind, lucrările sale sînt din ce în ce mai fără greş. De pildă, marile sale colecţii de folclor romînesc: *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, tipărită în 1923 la München şi *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, editată la Viena în 1935 — amîndouă întovărăşite de cuprinzătoare studii pot fi socotite drept modele clasice de monografii muzicale, cea dintîi destinată folclorului muzical al unei regiuni, iar a doua consacrată unui gen de cîntec popular.

Alături de lucrări de întindere mai mare, Bartók a publicat numeroase studii, comunicări, conferinţe şi articole, scrise în felurite limbi străine, în periodice, broşuri, lexicoane şi dicţionare de specialitate. O seamă dintre scrierile sale de mai mică întindere despre muzica populară *romînească* — nu însă mai puţin însemnate — au fost adunate, traduse şi publicate de Const. Brăiloiu, mai întîi în paginile revistei *Muzică şi Poezie*, anul I (1936), nr. 4, 5, 6, 9—10 şi 12, apoi în volumul: Béla Bartók, *Scrieri mărunte despre muzica populară romînească*, Bucureşti, 1937. Aceste studii au apărut într-o vreme în care Bartók era ţinta unor înverşunate atacuri din partea reacţiunii romînești, după ce cu cîțiva ani înainte reacțiunea maghiară îl înfierase drept trădător de patrie, din pricina sentimentelor sale de simpatie față de romîni. În cuvîntul introductiv la volumul pomenit mai sus, Const. Brăiloiu arată motivele care l-au determinat să publice aceste materiale: „Scrierile teoretice despre muzica populară romînească sînt atît de rare, încît trebuiau negreșit puse la îndemîna cititorilor de aici, aceste cîteva, foarte însemnate, dar scrise în limbi străine și răzlețite prin reviste și broșuri. Apoi, părerile lui Bartók despre legăturile dintre muzica populară ungară și a noastră au stîrnit de la o vreme o seamă de polemici. Bartók a fost învinuit că a înjosit știința făcînd-o armă politică împotriva romînilor — și opera lui nu i-a fost destulă apărare. Zvonurile nedrepte au stăruit. M-am socotit dator, ca romîn, să le răspund. Iar în altă parte: „Spre lămurirea noastră, este bine să putem urmări prin toate scrierile sale păreri întemeiate întotdeauna pe o cercetare neobosită a faptelor, susținută de o cinste științifică fără pereche, gata să-și mărturisească în orice clipă greșelile". (*Muzică și Poezie*, anul I, 1936, nr. 4, februarie, p. 6). Alte scrieri ale lui Bartók au fost adunate întîi de Lili Almár-Veszprémi în volumul: *Öneletrajz irások a zenérol* [Autobiografie, scrieri despre muzică], cu o introducere de János Demény, tipărit la Budapesta în 1946, iar apoi de muzicologul András Szöllösy în volumul *Bartók Béla válogatott zenei irásai* [Scrierile muzicale alese ale lui Béla Bartók], cu o introducere și note de Bence Szabolcsi, volum tipărit la Budapesta în 1948. Aflăm că o nouă ediție a acestei culegeri, revizuită și întregită, a apărut nu de mult (1956). Parte din scrierile adunate în volumul îngrijit de Szöllösy au fost publicate în limba italiană, sub îngrijirea lui Diego Carpitella, cu titlul: Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare,* Torino 1955; de asemenea în lucrarea recent apărută: *Bartók. Sa vie et son oeuvre,* publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Budapesta 1956.

Volumul scos recent de E.S.P.L.A. cuprinde mai toate scrierile din culegerea întocmită de Const. Brăiloiu și o parte din culegerea îngrijită de András Szöllösy; acestea din urmă, după cîte știu, în traducerea lui Liviu Jurchescu. Volumul răspunde nevoii de a înfățișa muzicologilor, compozitorilor și tuturor iubitorilor cîntecului popular, în mod nemijlocit, cîteva din cele mai de seamă „însemnări asupra cîntecului popular", făcute de marele muzician maghiar Béla Bartók. Volumul s-a epuizat în cîteva zile, dovedind interesul deosebit cu care a fost întîmpinat de cititori. Și cererile nu au putut fi satisfăcute decît în mică parte, din pricina tirajului neîndestulător în care s-a scos lucrarea.

Interesul cu care a fost primit volumul se explică deplin prin bogatul său conținut. El cuprinde: o *Autobiografie* (1921), în care aflăm prețioase date asupra activității autorului, pînă la vîrsta de 40 de ani; articolele *Ce este muzica populară ?. Importanța muzicii populare* și *Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane* (1931), în legătură cu însemnătatea folclorului pentru creația cultă; un important studiu de metodică: *De ce și cum să culegem muzică populară ?* (1936); un articol asupra principiilor de clasificare a melodiilor în vederea studiului, cu titlul: *Folclorul muzical comparat* (1912); comunicarea *Cercetări de muzică populară în Ungaria,* făcută la Congresul de arte populare de la Praga (1928); articolul despre muzica populară romînească din *Zenei Lexikon* (1931) și articolele despre muzica populară romînească, maghiară și slovacă din *Révai Lexikon* (1935); *O culegere de cîntece populare în Turcia,* conferință plină de pitoresc și presărată cu un umor irezistibil, asupra culegerilor de folclor turcesc făcute de autor în Asia Mică (1937); o conferință despre *Așa-numitul ritm bulgăresc,* cu importante referiri asupra ritmului „acsak" din folclorul romînesc din Ardeal (1938); *Muzica și puritatea rasială,* deosebit de însemnat prin poziția avansată pe care o adoptă autorul în chestiunea spinoasă a întrepătrunderilor care se petrec între folclorul unor popoare învecinate sau conlocuitoare (1944); *Muzică țigănească sau muzică maghiară ?* (1931) o aspră critică a volumului *Ungarische Volkslieder,* al 12-lea volum din seria *Das Lied der Völker,* scoasă de Heinrich Möller, în editura B. Schott's Söhne din Mainz, tipărit în 1929; importantul studiu *Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara,* în care autorul dezvăluie pentru prima dată însușirile care grupează cîntecele propriu-zise din Ardeal în „dialecte muzicale" bine conturate (1914); un pătrunzător studiu despre *Muzica populară romînească,* publicat în Schweizerishe Sängerzeitung din Berna (1933); fragmentul care privește muzica noastră populară din vestita lucrare de folclor comparat *Muzica populară a maghiarilor și a popoarelor vecine* (1934); un fragment din prefața volumului *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (1923); o bună parte din articolul polemic *Observări despre muzica populară romînească,* publicat în *Convorbiri Literare,* drept răspuns la o critică a *Cîntecelor din Bihor,* apărută în *Șezătoarea* din Fălticeni (1914) și un crîmpei dintr-un interviu apărut în *Vremea* (1934).

Mărturisesc fără înconjur că acest sumar, fără îndoială bogat, putea fi mai bine întocmit.

În locul celor trei articole din 1931: *Ce este muzica populară ?* (pag. 17—22), *Importanța muzicii populare* (p. 23—27) și *Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane* (p. 54—61) ar fi trebuit publicată conferința pe care Bartók a rostit-o la 28 februarie 1934 în sala Dalles din București, sub auspiciile Societății Compozitorilor Romîni. Substanța acestei conferințe a fost publicată în romînește cu titlul *Muzica populară și însemnătatea ei pentru compoziția modernă,* în traducerea din limba germană a lui Const. Brăiloiu (1934). Textul acestei conferințe însumează cele trei articole mai sus pomenite într-o versiune simțitor îmbunătățită; ea este totodată una din redactările mai recente ale acestei însemnate scrieri. Lucrarea este neprețuită pentru compozitorii preocupați de făurirea unei arte naționale. Aici se formulează dezideratul-program: „Compozitorul trebuie să cunoască muzica populară a țării sale și să stăpînească mijloacele ei de expresie în aceeași măsură ca poetul limba maternă".

Articolul *Folclorul muzical comparat,* publicat în 1912 (p. 62—67), are doar o restrînsă valoare documentară: el expune principii pe care autorul le-a perfecționat fără încetare, de la o lucrare la alta. Ar fi fost desigur de dorit să se publice ultimul cuvînt al lui Bartók în această chestiune, așa cum a fost formulat în introducerea la prima parte a volumului *Serbo-Croatian Folk-Songs,* publicat sub îngrijirea lui Albert B. Lord la New York în 1951. Este vorba de un veritabil studiu asupra metodei de transcriere și clasare a melodiilor populare, publicat în italienește sub titlul *Sul metodo di transcrizione,* în culegerea mai înainte pomenită a lui Diego Carpitella (p. 245—271).

Alături de scrierea *Muzica și puritatea rasială* (p. 109—113), al cărei titlu corect ar trebui să fie: *Puritate rasială în muzică,* după original: *Race Purity in Music* (publicat prima dată în *Modern Music,* New York 1942 și apoi în *Tempo,* Londra 1944 — credem că trebuia să-și găsească loc și articolul *Cercetări de cîntece populare și naționalism* (1937), chiar dacă unele afirmații ale lui Bartók le găsim astăzi discutabile. (După cum voi arăta mai la vale, nici scrierile publicate în volumul nostru nu sînt lipsite de asemenea afirmații). Prefața volumului se referă de altminteri în două rînduri la acest însemnat articol, citînd pasaje interesante din el (p. 7, cu titlul trunchiat și p. 8).

Studiul *Népzenenk és a szomszéd népek népzenéje* [Muzica populară a maghiarilor și a popoarelor vecine], publicat în ungurește în 1934, apoi într-o versiune germană în 1935, iar într-una franceză în 1937, a fost publicat doar fragmentar în limba romînă, în traducerea lui C. Brăiloiu, mai întîi în *Muzică și poezie* (1936), apoi în volum (1937). Această lucrare, republicată în ungurește în 1952, a fost cea mai discutată în decursul trecutelor atacuri romînești îndreptate împotriva lui Bartók. Publicarea ei integrală ar fi fost de dorit, atît pentru însemnătatea deosebită pe care o are pentru focloristica noastră, cît și pentru o mai bună cunoaștere a muzicii populare maghiare, slovace, rutene și serbo-croate. Din păcate volumul ne prezintă doar fragmentul publicat acum douăzeci de ani de Const. Băiloiu sub titlul *Muzica populară romînească și cea maghiară* (p. 176—214).

Așa cum s-a publicat fragmentar introducerea la *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (p. 215—219) s-ar fi cuvenit să se publice și introducerea la *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder).* Aceste două mari colecții de folclor romînesc, care abia se găsesc în cîteva biblioteci publice din țară, ar trebui retipărite în romînește. S-ar împlini în acest chip măcar postum, dorința lui Bartók de a le edita în Rominia. În acest caz, monografia colindelor ar trebui întregită cu textele poetice, lăsate la o parte din volumul editat de Universal Edition din Viena, spre a nu ridica costul tiparului, suportat după cum se știe de Bartók.

Orînduirea scrierilor lui Bartók în cuprinsul volumului s-a călăuzit, pe cît se pare, după titlurile scrierilor : întîi cele cu caracter general, apoi cele cu privire la muzica populară maghiară și a altor popoare, iar la urmă cele despre muzica populară romînească. Intenția nu a putut fi însă realizată deoarece cuprinsul articolelor și studiilor nu urmărește strict această schemă. Date despre muzica populară romînească se află și în alte scrieri decît cele al căror titlu amintește acest lucru ; uneori, ca în conferința *Așa-numitul ritm bulgăresc,* relatările privitoare la muzica noastră populară sînt deosebit de ample. (In această scriere, de pildă, din cele nouă exemple cinci sînt romînești !) Pe de altă parte între scrierile despre cîntecul nostru popular se află și fragmentul amintit din studiul de folclor comparat, cuprinzînd importante date despre muzica populară maghiară. În fine, scrierile despre muzica populară romînească se succed după o cronologie bizară : 1935, 1914, 1933, 1931, 1934 ! Aceasta din pricina că s-a ținut — nu știm de ce — ca scrierile traduse de C. Brăiloiu să încheie volumul și să urmeze strict sumarul culegerii din 1937. Credem că era mult mai bine ca după *Autobiografie,* al cărei cuprins este indicat să deschidă șirul scrierilor, să se fi urmat ordinea cronologică în care ele au fost elaborate. Se știe doar că Bartók și-a îmbunătățit fără încetare conținutul scrierilor, înlăturînd erorile care s-au strecurat în cele mai vechi și revizuind tezele pe care le-a formulat, pe temeiul cunoștințelor dobîndite între timp.

Prefața ,,la ediția romînească a scrierilor teoretice alese ale lui Béla Bartók“ este scrisă cu căldură și pătrundere de compozitorul și muzicologul Zeno Vancea, un bun cunoscător al lucrărilor marelui muzician maghiar. Autorul a izbutit în puține cuvinte, sprijinite de cîteva citate judicios alese, să creioneze figura luminoasă a lui Bartók și însemnătatea pentru noi a publicării acestui prețios mănunchi de însemnări asupra cîntecului popular. Zeno Vancea nu uită să precizeze că unele din concluziile lui Bartók vor trebui completate și rectificate în lumina stadiului actual al cercetărilor de specialitate. Autorul prefeței se referă în mod concret la afirmațiile lui Bartók ,,cu privire la caracterul pentatonic al muzicii romînești din unele regiuni din Ardeal, ca rezultat al influenței cîntecului popular maghiar“, afirmații pe care cercetările noi le infirmă.

Credem că ar fi fost necesar să se atragă atenția cititorilor și asupra altor afirmații, la fel de discutabile, cuprinse în scrierile publicate. Altminteri cititorul neavizat riscă să ia drept bune afirmații discutabile sau de-a dreptul greșite.

Să mă explic :

Bartók și-a dedicat întreaga activitate folclorului țărănesc, pe care, împreună cu Kodály, îl descoperise. Și fiindcă materialul adunat nu a stîrnit vreo înțelegere din partea ,,savanților“, care își închipuiau că ,,spre a studia muzica populară maghiară e suficient să iei loc la masa unei cafenele din Budapesta și să asculți — așa-numita — muzică țigănească“ și fiindcă cei ce se entuziasmau ,,în mod deosebit de zgomotos pentru specificul național“ nici nu cunoșteau, nici nu cercetau și nici nu iubeau ,,muzica populară cu adevărat maghiară“, Béla Bartók a apărat cu strășnicie și a impus cu toată energia sa, creația artistică a țărănimii maghiare. ,,*Muzică țărănească“ (Parasztzene)* — așa s-a exprimat dînsul ani de-a rîndul, intenționat, cu ascuțiș politic, ca o hotărîtă manifestare cu caracter social“, scria muzicologul maghiar Bence Szabolcsi. în introducerea la culegerea de scrieri ale lui Bartók întocmită de Szöllösy. Astfel se explică perspectiva unilaterală asupra folclorului, creație artistică a maselor largi populare, pe care Bartók a adoptat-o.

Cînd, de pildă, ne recomandă să culegem cu precădere un material care este cel mai caracteristic cu privire la anumite stări de lucruri arhaice sau presupuse ca atare, să culegem ,,în satele unde influența străină și influența orașului sînt mai mici“ și să ocolim regiunile muncitorești în care ,,circulația străinilor“ este prea mare, ori cînd ne sfătuiește să nu culegem de la sătenii ,,purtați de viață prin străini“. de la meșterii ambulanti, de la argații ajunși la oraș ori de la alte persoane dezrădăcinate din comunitatea muzicală a satului de baștină (p. 35—36), Bartók gîndește evident la muzica țărănească cît mai neatinsă de înrîuriri străine. Îndrumările sale sînt folositoare cînd obiectul cercetărilor este acesta. Metoda de cercetare trebuie însă potrivită scopurilor pe care le urmărim. Nu ne vom feri să culegem într-un centru muncitoresc cînd voim să cercetăm folclorul muncitoresc ci dimpotrivă. nu ne va speria caracterul eteroclit al repertoriului unui vîntură-lume oarecare cînd țelul studiului nostru este tocmai un asemenea caz și vom culege în mod obligator de la „domni“ cînd urmărim creația mic-burgheză citadină.

Alt caz :

Descoperirea ,,horei lungi“ — ceea ce folcloriștii numesc *doină propriu-zisă* — este, după Bartók, cel mai mare succes al ultimelor descoperiri“ (1935). Bartók a găsit doina propriu-zisă înrudită cu melodiile ,,dumy“ ale ucrainienilor și a cules melodii asemănătoare de la arabi ; el a constatat totodată existența unor cîntece de acest fel în Irak și Persia. Pe teritoriul romînesc Bartók a delimitat zona de răspîndire a ,,horei lungi“ la ,,întregul popor romîn din Romînia veche“, iar în Ardeal la Ugocea, Oaș si Maramureș. ,,În schimb — preciza dînsul — în Ardeal și Banat este complet necunoscută ca melodie cu text... Nu se știe dacă romînii din Ardeal au avut-o vreodată, sau nu : în prezent la ei nu găsim nici urmă din ea“ (p. 140). În cercetările lor, folcloriștii romîni au întîlnit acest stil în Bucovina, Năsăud, pe Someș și Mureș, pe Tîrnave, în Țara Bîrsei, Țara Oltului și Sibiu, iar urme ale lui au fost descoperite în Banat și în ținuturile ardelenești învecinate. Aceasta dovedește că acest stil melodic a fost cunoscut odinioară tuturor romînilor. S-a constatat o dată cu aceasta existența unor cîntări asemănătoare la evreii din Ucraina, la macedo-romîni, albanezi, bulgari și turci, în India, Indochina, China și în Tibet. Aceste descoperiri sprijină teza obîrșiei orientale a ,,horei lungi“, enunțată de Bartók. Rămîne în sarcina cercetărilor viitoare să studieze filiațiunea reală a acestui stil melodic cunoscut atîtor popoare, pe o uriașă întindere teritorială.

Necunoscînd aria reală de răspîndire a doinei propriu-zise, Bartók include ,,hora lungă“ între cîntecele propriu-zise și o cuprinde în ,,dialectul muzical“ de nord. Aceasta în special credem că îl face să vorbească în repetate rînduri despre așa-zisa ,,lipsă de omogenitate“ a folclorului muzical ardelenesc și să stăruie asupra unor deosebiri pe care le găsește ,,extraordinare“, între ,,dialectul“ de nord și cel de sud (v. p. 147, 168 si 180). Într-adevăr, deosebirile dintre ,,hora lungă“ și cîntecele propriu-zise sînt foarte mari. Aceste deosebiri se explică însă prin faptul că doina, deci ,,hora lungă“, pe de o parte și cîntecele, pe de altă parte, sînt genuri muzicale deosebite, care au luat naștere și s-au dezvoltat în condiții istorice diferite. În vreme ce cîntecele propriu-zise se deosebesc suficient de la un ținut al țării la altul pentru ca să alcătuiască stiluri regionale bine conturate — ,,dialecte muzicale“ cum le numește Bartók — doinele propriu-zise sînt unitare : de fapt ele aparțin unui stil de cîntare omogen, ce cuprinde abia cîteva tipuri puțin diferențiate.

Apoi :

Bartók menționează ,,ca un fapt negativ ciudat, lipsa desăvîrșită a cîntecelor de copii și de joc“ (p. 163—164). Din cercetările întreprinse în regiunile din care a cules cercetătorul maghiar, s-a constatat existența atît a cîntecelor cît și a jocurilor de copii (numărători, formule magice ș.a.). Nu reiese de nicăieri că Bartók ar fi cules cîntece de leagăn, deși în regiunile pe care le-a cutreierat asemenea cîntece există, fie că textele de legănat se cîntă pe melodii anume, fie pe melodii de doină, cîntec sau chiar de bocet. Se pare că i-au scăpat și alte genuri mai mărunte și mai puțin însemnate : cîntecele ceremoniale de clacă, cîntecele de Sf. Toader pentru creșterea părului ș.a.

În fine :

Bartók afirmă în mai multe rînduri că ,,romînii au păstrat forma originală probabilă a muzicii lor în chipul relativ cel mai neatins“ (p. 143), încît într-un sat romînesc ,,te simți parcă întors înapoi în Evul Mediu“ (p. 161). Sau și mai limpede : ,,Muzica populară romînească și mai ales melodiile vocale arată mai întotdeauna un caracter foarte arhaic. După cît se pare, nici o regiune — afară de a Maramureșului cît și regiunile învecinate — n-a mai creat de secole melodii noi“ (în articolul *Muzica populară romînească* din *A Dictionary of Modern Music and Musicians,* Londra 1924, p. 462 și versiunea germană a acestuia: *Das neue Musiklexikon*, tradus de Alfred Einstein, Berlin 1926, p. 546, citat din *Scrieri mărunte...* p. 22). Această poziție a lui Bartók este reconsiderată în studiul *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara* de Emilia Comișel și Mariana Rodan-Kahane, publicat în revista „Muzica" anul V (1955), nr. 9 (septembrie), punîndu-se la îndoială împietrirea cîntecelor, dat fiind procesul de creație în permanentă activitate (v. p. 21—22). Tot acolo (p. 15—17) se arată că interjecțiile melodice, ca cea la care se referă Bartók în studiul său asupra ,,dialectului muzical" hunedorean (p. 154), nu pot fi lăsate la o parte în analiza formei cîntecelor populare, pe de o parte fiindcă ele au o ,,personalitate expresivă" evidentă și pe de altă parte fiindcă prin amplificare dobîndesc adesea o întindere și o însemnătate deosebită pentru structura formală a cîntecelor, putînd genera cîteodată chiar rînduri melodice propriu-zise.

Volumul ar fi cîștigat dacă s-ar fi depus mai multă sîrguință în îngrijirea redactării. S-ar fi evitat în acest chip strecurarea unor inconsecvențe și erori.

La pag. 18 aflăm din partea traducătorului că expresia ,,magyar nóta" este intraductibilă, în vreme ce la p. 75 redactorul ne învață că ,,magyar nóták" înseamnă ,,cîntece unguești". Care din cei doi are dreptate?

Titlurile de cîntece și expresiile unguești sînt cînd traduse (p. 58), cînd nu (p. 38, 40, 41, 42). Dacă nu știi ungurește, ce poți înțelege prin cîntece din grupul „Párosito" sau „kidanolo"? La p. 76 aflăm că „párosito" ar fi „cîntece pentru perechi". Dar „kidanolo"?

S-ar fi cuvenit să se dea peste tot numele romînesc al localității din Ardeal și Banat. Uneori găsim Várhely (p. 158—159) alteori numele romînesc: Grădiște (p. 195 și 203), uneori Nagytarna (p. 171) alteori, cum se cuvine, Tîrna Mare (p. 204). Nu era greu să se afle numele romînesc al tuturor localităților: Gyalár (p. 159) este Ghelar, Gyorgenyorsova (p. 198) este Orșova-Gurghiu, iar Gyergyócsanafalva (p. 198) este Ciumani. S-ar fi putut lesne îndrepta și greșelile care s-au strecurat în toponimie: Bănloc-Turda (p. 207) în loc de Banloc-Timiș, Abbák (p. 211) în loc de Albák, care nu este altceva decît Albac, iar Báta (p. 205) în loc de Bála, numele unguresc al comunei Băla-Mureș.

Corectarea exemplelor muzicale trebuia făcută pe cît posibil după publicațiile originale ale lui Bartók. S-ar fi îndreptat astfel unele erori care s-au strecurat în culegerile în care scrierile lui Bartók au fost reproduse. Dintre acestea cea mai gravă o găsim la melodia nr. 58 (p. 205), unde armura este *mi bemol* și *la bemol* nu *si bemol* și *mi bemol*, cum pare că a ,,corectat" desenatorul; asemenea lipsa lui *si bemol* din armura cîntecului nr. 7 de la p. 159.

Bartók a dat textele poetice și la cîntecele rutene pe care le-a publicat. O confruntare cu originalul ar fi dus desigur la publicarea completă a melodiilor nr. 44 c și 64 a de la p. 197 și 208, melodii care în culegerea Brăiloiu au fost tipărite fără texte.

Unele clișee muzicale nu sînt așezate la locul cel mai potrivit din cuprinsul textului (p. 124 — 125, 127, 130—131), iar altele sînt inversate: nr. 42 după nr. 43 a și 43 b (p. 196).

O colaborare cu un specialist ar fi ferit publicația de alte scăderi și greșeli. Unele din ele sînt mărunte: se scrie ,,scara pentatonică fără semiton" în loc de ,,scara pentatonică anhemitonică" și ,,secunda mare de sub cadență" în loc de ,,subton"; se scrie Katarova în loc de Kațarova etc. Altele sînt, din păcate, mai însemnate:

Într-un articol din 1912, vorbind despre sărăcia publicațiilor de cîntece populare, Bartók scrie: ,,Romînii sînt și mai săraci, neavînd de loc culegeri, nici bune nici rele" (p. 63). Redactorul se simte, pe bună dreptate, obligat să aducă o precizare în legătură cu această afirmație pripită și într-o notă în josul paginii informează cititorul despre culegerile de folclor muzical făcute în secolul al XIX-lea și la începutul veacului nostru. Nota nu cuprinde însă — așa cum ne-am fi așteptat — cele mai valoroase culegeri publicate în această perioadă. Lipsește îndeosebi *Hora din Cartal* a lui Pompiliu Pîrvescu, tipărită la București în 1908 de Academia Romînă, în fruntea seriei de culegeri și studii ,,Din viața poporului romîn". Această lucrare, după cum se știe, cuprinde 63 de melodii de joc *culese cu fonograful* și transcrise de C. M. Cordoneanu. (În scrierile sale de mai tîrziu Bartók se referă la această publicație, despre care nu avea cunoștință cînd a scris articolul în chestiune). Necunoscînd culegerea lui Pîrvescu redactorul afirma cu seninătate că în 1912 ,,Institutul de Folclor nu exista încă și culegerile de muzică populară romînească nu erau încă făcute după metode moderne (prin imprimare cu fonograful)."

Colaborarea cu un specialist ar fi îndreptat greșeala de traducere care s-a strecurat la p. 82, unde aflăm că turcii au cîteva înregistrări sonore remarcabile, făcute începînd din anul 1930 de societățile ,,Columbia" și ,,His Master's Voice" pe ,,65 de cilindri dubli", cu totul vreo 130 de melodii, în vreme ce colecția maghiară ar fi alcătuită ,,numai din patru cilindri" (1937). Este de mirare că aceste date nu l-au surprins pe redactor, cînd la p. 69 aflăm că pînă în toamna anului 1918 s-au înregistrat în Ungaria mii de melodii pe cilindri. Este vorba aici de *discuri de gramofon înregistrate pe amîndouă fețele*, cam o melodie de fiecare față, și nu de *cilindri de fonograf*. Ceea ce este cu totul altceva! De altminteri o greșeală asemănătoare s-a strecurat și la p. 69 unde se scrie că Muzeul național maghiar păstrează ,,înregistrarea a 1132 melodii maghiare, 794 romînești, 161 slovace și vreo 30 de melodii rutene" în loc de ,,1132 cilindri de fonograf cu cîntece unguresti, 798 cu cîntece romînești" ș.a.m.d. Ceea ce este iarăși cu totul altceva!

Altă greșeală e de-a dreptul hazlie:

În scrierea sa metodică *De ce și cum să culegem muzică populară?*, Bartók citează pasaje întregi din lucrări ale folcloristului romîn Const. Brăiloiu. Între altele dă ca model o fișă din Arhiva de Folclor a Soc. Compozitorilor Romîni, trimițînd la lucrarea în care a fost publicată: ,,Constantin Brăiloiu: *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, Extrait de la Revue de Musicologie, No. 40, Paris, 1932, p. 14". În cartea noastră (p. 50—51) ni se dă o traducere *din ungurește* a fișei în chestiune, în loc să se meargă la original, la facsimilul publicat în revista franceză amintită, facsimil pe care Bartók l-a tradus *din romînește*. Putea redactorul să găsească același facsimil și în versiune romînească a studiului de C. Brăiloiu, publicat în revista *Boabe de Grîu*, anul II, nr. 4, sub titlul: *Arhiva de Folklore a Soc. Compozitorilor Romîni. Schiță a unei metode de folklore muzical*, scos și într-un extras în Editura Societății Compozitorilor Romîni, București, 1931. Redactorul dovedește, în nota a doua din josul paginii, că a găsit originalul fișei în arhiva Institutului de Folclor, unde se află cu alt titlu și sub alt număr (în treacăt fie zis, fonograma respectivă poartă acum nr. 2874, nu Rc. 220, cum ne informează greșit nota redacției). Este de neînțeles cum de nu s-a dumirit că, într-un astfel de caz, era dator să redea originalul, nu o traducere a lui dintr-o limbă străină. Printr-o îndoită traducere, textul inițial a suferit prefaceri supărătoare: de pildă, în loc de *Jocul păpușilor* (tradus corect în ungurește: *Báb-tánc*) se traduce, nu știm de ce, *Păpușarii!* De mirare că nu s-a procedat așișderea cu răspunsurile unor țărance din Țara Oltului la un chestionar despre actul bocirii, citat de Bartók din lucrarea *Despre bocetul de la Drăguș* de Const. Brăiloiu (v. p. 48—49). Ar fi fost și mai frumos!

Se cuvenea, hotărît, mai multă grijă în informarea cititorilor!

Tehnoredactorul și-a dat silința să înfățișeze îngrijit volumul și în ceea ce-l privește socotim că a izbutit. Nu se poate spune însă același lucru despre condițiile în care s-a executat tiparul.

Clișeele muzicale cuprind destule impurități: pete și puncte. Acestea din urmă, îndeosebi, sînt periculoase în cazul semnelor muzicale. Un punct nedorit, care se nimerește lîngă capul unei note, modifică doar durata sunetului scris! Și în cazul muzicii populare, notată adesea fără indicarea măsurii, lipsește mijlocul după care cititorul poate face singur îndreptarea cuvenită. Zincograful nu a bătut cum se cade cuiele care fixează clișeele de zinc de plăcile de lemn respective și în destule cazuri cuiele s-au imprimat.

Tiparul este adesea cenușiu, în loc să fie negru, cu deosebire la clișeele muzicale, a căror citire — dat fiind amănuntele scrisului muzicii populare — se face anevoie. Hîrtia de proastă calitate a contribuit la rîndul ei la slaba execuție a tiparului. Se ridică o întrebare legitimă. Editura nu găsește o hîrtie mai bună pentru lucrări de acest gen și nu se pot asigura condițiile necesare unei mai îngrijite realizări grafice ?

Cred că nu este nevoie să subliniez însemnătatea tipăririi unei asemenea lucrări, atît de valoroase pentru cunoașterea creației artistice a maselor largi populare. Mă întreb, însă, de ce s-a hotărît un tiraj doar de 1100 exemplare? De ce nu se chibzuiește mai cu temei înainte de a se stabili un lucru atît de important cum este tirajul unei cărți ? Multe cărți zac vreme îndelungată pe rafturile librăriilor și în depozite, în vreme ce altele se epuizează într-un timp record și numeroși solicitanți nu pot fi satisfăcuți. Se cunosc destule cazuri și analiza lor ar trebui să dea de gîndit celor în drept.

Cele arătate în această întîmpinare critică nu știrbesc însemnătatea publicării cărții *Însemnări asupra cîntecului popular* de Béla Bartók, iar Editura de Stat pentru Literatură și Artă ca și Uniunea Compozitorilor din R.P.R. merită toate laudele pentru aceasta. Cu toate lipsurile pe care m-am socotit dator să le semnalez, volumul împlinește unul din golurile atît de numeroase în materie de scrieri teoretice despre muzica noastră populară. Am crezut că este necesar să arăt în amănunt scăderile pe care le-am găsit, încredințat fiind că o nouă ediție a lucrării se impune, iar cele relatate aici vor fi de folos la realizarea unei tipărituri cît mai desăvîrșite, demnă de memoria marelui Béla Bartók.

TIBERIU ALEXANDRU

Tratatul de contrapunct și fugă de Marțian Negrea (E. S. P. L. A. 1957)

Nu doresc să ocolesc faptul că apariția Tratatului de contrapunct și fugă de Marțian Negrea constituie un eveniment în viața noastră muzicală. Înfrigurarea cu care a fost căutat și grabnica epuizare ce se prevede, îi dovedesc necesitatea adînc simțită în literatura noastră didactică. Faima ce și-a cîștigat-o contrapunctul de-a lungul veacurilor, de a fi disciplina cea mai dificilă din studiul compoziției muzicale, se mai păstrează și azi proaspătă. În fața tratatului de cca 300 de pagini schițăm un gest de înaltă apreciere. Frumoasa prefață a maestrului Mihail Jora subliniază o caracteristică a acestui prim tratat de contrapunct apărut în limba romînă — aspectul dialectic al realității muzicale contrapunctice, pe care autorul încearcă să o surprindă din planul logic al lucrării. Dezvoltînd ideile ce stau la baza acestui studiu, acesta este preocupat să coordoneze două grupuri de reguli, cele ale contrapunctului sever cu cele ale contrapunctului liber.

În literatura de specialitate străină, tratatele de acest gen se preocupă în mod obișnuit numai de unul din aceste două aspecte ale contrapunctului. Astfel, în seria tratatelor ce se preocupă cu stilul sever putem enumera autori ca J. Fuchs (1660—1740) — Gradus ad Parnassum (1725); Padre Martini (1706—1784) — Saggio fondamentale pratico di contrapunto; Luigi Cherubini (1760—1784) — Cours de contrepoint ; I. Albrechtsberger (1736—1809) — Gründliche Anweisung zur Komposition (1790); Heinrich Bellermann (1832-1903) — Der Kontrapunkt (1862); M. Haller (1840—1915) — Kompositionslehre für den Kirchengesang (1891); W Hohn : Der Kontrapunct Palestrinas und seiner Zeitgenossen ; Knud Jeppesen (1892) — Der Kontrapunkt (1935) ș. a. Pe cînd în seria tratatelor de contrapunct liber s-au impus I. Ph. Kirnberger (1721—1783) — Die Kunst des reinen Satzes (1774—1779); E. Richter — (1808—1879) Lehrbuch des einfachen un doppellten Kontrapunkts (1872); — E. Jadassohn (1831—1902) Kontrapunkt (1884); Hugo Riemann (1849—1919) — Lehrbuch des Kontrapunkts (1881); Stephan Krehl (1864-1924) — Der Kontrapunkt ; Ernst Kurth (1886—1946) — Die Grundlagen des Liniearen Kontrapunkts (1917); Hermann Grabner (1886) — Der Lineare Satz etc.

Baza reală istorică a teoriei stilului sever o formează opera lui Giovanni Pierluigi Palestrina (1525—1594) și a contemporanilor săi, codificată de Joseffo Zarlino (1517—1590) și de alți teoreticieni de pe la mijlocul veacului XVI ; cea a stilului liber o constituie polifonia lui Johann Sebastian Bach (1685—1750) pe care au reușit să o elucideze abia recente lucrări de știință muzicală.

Mult timp s-a perpetuat ideea unui învățămînt contrapunctic scolastic, rupt cu totul de realitate, pe care elevii nu-l iubeau deoarece nu aveau în față decît un mănunchi schematic de reguli care nu le foloseau la nimic. Acest sistem a fost consacrat pe vremea lui Fuchs, al cărui celebru tratat Gradus ad Parnassum, la vremea apariției sale — în 1725 — era anacronic față de principiile cuprinse în primul volum din Wohltemperiertes Klavier de J. S. Bach, apărut în 1722. Împotriva părerii lui Knud Jeppesen, trebuie restabilită în această privință judecata reală a lui Hugo Riemann. Ideologia catolică stînjenită de ideile progresiste ale reformei, continua și pe acest plan al contrapunctului sever, consacrat exclusiv genului religios, prin Ioseph Fuchs, care trăia la Viena sub protecție habsburgică, spiritul reacționar al contrareformei, asigurîndu-i o mare autoritate în cele mai largi cercuri muzicale. Și precum în evul-mediu nici un învățat al scolasticii nu se gîndea să treacă, peste spusele lui Aristotel, la experiență, tot așa și în această scolastică a contrapunctului, în cele mai multe cazuri, teoria se sustrăgea realității complexe ce a determinat-o într-o anumită epocă istorică, plutind aridă ca disciplină inutilă în fața practicii vremurilor noi. După cîte știm, Johann Sebastian Bach însuși, nu mai preda polifonia conform regulilor stilului sever. Elevul său Kirnberger ne-a lăsat o idee despre o metodă care pornește de la patru voci și ajunge treptat prin eliminare la două, fundată armonic. Unul din cei care a încercat aici să înlăture stilul sever a fost Hugo Riemann, prin fundarea unei polifonii armonice, conformă cu vederile sale tipice în această privință, dar păstrînd totuși principiul speciilor din metoda lui Fuchs. Abia în epoca noastră, Ernst Kurth, pe baza criteriilor obiective ale stilului Bach, a reușit să determine principiile contrapunctului acestei epoci, pe care-l numește linear față de cel omofon al epocii lui Palestrina. Hans Mersmann, un continuator al acestui curent estetic psihologic — în lucrarea sa Angewandte Musik Aestaetik — sugerează o diversitate de termeni : contrapunct linear (neerlandezi), contrapunct omofon (Palestrina), contrapunct constructiv (Bach), contrapunct absolut (moderni). Ținem să precizăm că lucrarea lui Ernst Kurth a fost tradusă în limba rusă, avînd o prefață datorită lui Boris Asafiev, cel mai de seamă muzicolog sovietic, și cunoaște o largă răspîndire în Uniunea Sovietică. De la un elev al lui Riemann — Stephan Krehl — a învățat maestrul Mihail Jora contrapunctul și datorită acestui fapt, elevii săi au rupt cu tradiția severă, scolastică a acestui studiu. Prin moartea lui Alfonso Castaldi și Nonna Otescu a fost întreruptă și scurta tradiție a studiului contrapunctic sever după metoda italiană și franceză (Dubois). Marțian Negrea, fiind elevul lui Eusebiu Mandicevschi, un maestru recunoscut al tradiției contrapunctice vieneze, nu poate renunța la ideea cultivării stilului sever în formarea profesională a unui compozitor, dar are în vedere deopotrivă și necesitatea studierii stilului liber. Cum rezolvă teoretic și practic această problemă ? Ar fi putut expune mai întîi regulile contrapunctului sever și apoi pe cele ale contrapunctului liber, redactînd în același timp de fapt două tratate. Ideea de a suda ambele grupuri de reguli într-un întreg stă la baza tratatului lui Marțian Negrea și face ca acesta să apară față de tratatele curente din străinătate, bogat în idei și exemple, izvorît dintr-o proprie practică pedagogică, din confruntarea principiilor polifonice generale cu nevoile muzicii romînești. Elevul ia cunoștință de muzica veacului XVI-lea, își formulează o imagine cum o melodică modală îmbracă o haină polifonică. Prin analogie, principiul poate fi transpus și realizat în sfera actuală a muzicii romînești, unde un contrapunct liber, absolut chiar, vine să lărgească posibilitățile de tratare pînă la cele mai complexe combinații paralineare. Se ridică astfel aici problema dialectică a contrapunctului, a mișcării sale istorice, într-o vreme cînd axioma lui Cernișevschi că istoria artei este baza teoriei artei își găsește aprecieri unanime în pedagogia muzicală. În încercarea de a sintetiza cele două stiluri rămîne deci valabilă intenția autorului de a cuprinde un orizont istoric cît mai larg pentru cei ce studiază contrapunctul. Din elaborare însă apar o serie de dificultăți pe care autorul, la vremea cînd a scris tratatul, nu le-a putut învinge, iar în prezent cînd l-a tipărit n-a mai stăruit să le elimine.

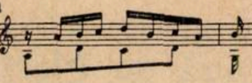
Desigur că un tratat de contrapunct nu trebuie confundat cu un studiu istoric, dar studiile de natura aceasta de la Ambros încoace au deschis nebănuite orizonturi pedagogiei contrapunctului. Generațiile de compozitori în istoria muzicii pînă la Palestrina, reprezentînd școlile franceze, engleze, neerlandeze, italiene, spaniole, germane, cuprinzînd sute de nume și mii de lucrări, constituie încă obiectul dificil de analiză a fenomenului complex contrapunctic.

O uriașă undă culturală, pornită din rudimentele polifonice europene, culminează în Johann Sebastian Bach principiul unei evoluții milenare, epocă în care arta străbate patru stiluri mari — roman-gotic, renaștere-baroc. Privită în felul acesta, polifonia reflectă în tehnica și variatele ei forme, complexe mentalități sociale. Ea nu este unilateral religioasă, deci o fațetă suprastructurală, ci are rădăcini adînci, care reflectă un conținut emoțional cît mai divers. Din vremea cînd se concretizează primele școli de creație — cum sînt cele denumite „ars antiqua" (Leoninus și Perotinus) și „ars nova" (Philippe de Vitry și Guillaume de Machaut) — apar cîntecul (chansonul, canzona, liedul), madrigalul și balada, tratate la fel de interesant și bogat în stil contrapunctic. *Elemente profane și religioase se îmbină*, ceea ce este tipic pentru gîndirea acelor epoci, în strălucite creații artistice. Cîntecul popular — cum este acel celebru „Homme armé" — deritmat în lungi valori egale, este supus de către compozitorii de misse superbelor înveșmîntări polifonice. Fără această contribuție a muzicii profane nu este posibilă înțelegerea acelei epoci și nici aplicarea fără greutăți a principiului ei la muzica populară de azi. Referindu-se strict la muzica religioasă, tratatului lui Marțian Negrea îi scapă o latură esențială a realității contrapunctice și cu aceasta posibilitatea de a făuri în mintea ucenicilor imaginea, noțiunea complexă, a marii ei unități.

Se pare că autorul dorește să se salveze în determinarea principiilor stilului sever și liber printr-un sofism pe care-l găsim la început (pag. 7), unde se afirmă textual următoarele : *„contrapunctul sever consemnează o serie întreagă de reguli în care se arată pe de o parte modul de construcție al melodiei, iar pe de altă parte conducerea simultană a mai multor melodii într-o piesă muzicală"*; pe cînd *„contrapunctul liber cuprinde așa-numitele forme muzicale"*. Nu știm ce l-a îndemnat pe Marțian Negrea la o astfel de formulare în evidentă contradicție cu realitatea istorică, deoarece ambele stiluri își au atît regulile de construcție a melodiei și de conducere simultană a mai multor voci, cît și forme muzicale proprii. Definiția forțată dă naștere în decursul tratatului la o serie de incoherențe, de goluri ce apar ori de cîte ori se confruntă tehnica și formele contrapunctului sever cu cele ale contrapunctului liber. Din această cauză autorul nu reușește să determine linia unei evoluții a formelor contrapunctice.

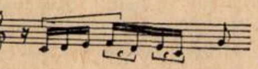
Să luăm de pildă capitolele 1 și 2 care epuizează problema liniei melodice, a principiilor unui cantus firmus și contrapunctarea la două voci. După ce am învățat cum se realizează un cantus firmus, cum se contrapunctează în diferite specii, cum se imită linii melodice și cum se conturează o formă de motet, sîntem puși în fața primei invențiuni pe două voci de Bach, unde toate regulile date sînt infirmate. Autorul nu explică tehnica construcției lineare, libertatea ei nouă, și nici conflictul paralinear din care rezultă disonanțe ca acestea.

1



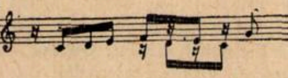
Analizînd motivul inițial, germenul melodic pentru toată forma aceasta, nerespectarea principiului larg al polifoniei aparente așa de bogată la Bach în orice realizare melodică, determină o înțelegere greșită a lui.

2



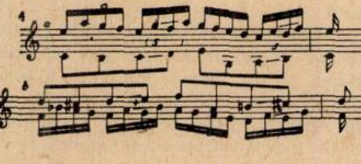
Intervalul de terță (c) nu este real, ci o formă de polifonie aparentă care dedublează linia melodică în felul următor :

3



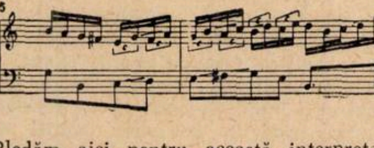
Atunci cînd linia deapănă motivul în inversare, cvintele respectiv cvartele paralele apar ca mixtură de terță, în vocea aparentă.

4



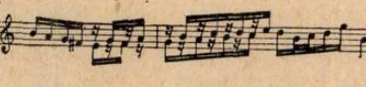
De asemenea, acceptarea unui fragment c al motivului denaturează ideea lineară a ruperii secvenței

5



Pledăm aici pentru această interpretare lineară.

6



De altfel, analiza invențiunii este corectă, dar nu se insistă suficient pe criteriul esențial al formei, al *principiului expunerii și reexpunerii și care* determină și aici, „prin tăietura de aur", echilibrul proporțional al fazelor motivice prinse în cîmpuri armonice precise. În cazul acesta, două faze melodice se desfășoară printr-un proces identic în relațiile tonale Do-Sol și re-la, ceea ce impune o a treia fază concludentă pe tonică, cu tipica înclinare spre subdominantă.

Aceste invențiuni ale lui Bach sînt într-adevăr genial realizate și e păcat că autorul n-a stăruit în tratat asupra celor trei tipuri de invențiuni (motivice, canonice și tematice). Definirea ca „niște modulații tematice", „niște improvizații scrise" scoate o altă deficiență de formulare logică a Tratatului.

În capitolul contrapunctului pe trei voci, nu ni se mai prezintă nici o formă spre analiză, nici de motet și nici de invențiune. Citîndu-ne cîteva măsuri din preludiul în mi major din Wohltemperiertes Klavier de Bach, se spune doar „este demnă de menționat procedura ceva mai liberă". Astfel rolul imens al contrapunctului pe trei voci, atît în contrapunctul sever cît și cel liber rămîne ascuns ucenicului doritor să-l cunoască.

La contrapunctul pe patru voci ne întîlnim din nou cu analiza unui motet strălucit făcută de Knud Jeppesen. Păcat că autorul nu citează în toate părțile exemplele luate din cartea acestui mare cunoscător al stilului palestrinian, cum sînt de pildă conținutul rezumat și exemplele de la pag. 15, 16, 17, 18 și 19. Disciplina științifică cere ca acest lucru să fie îndeplinit cu cea mai mare exactitate.

Este o mare calitate a lucrării faptul că prezintă scriitura contrapunctică pînă la opt voci precum și specialitățile contrapunctului dublu, triplu, cvadruplu și polimorf. La capitolul formele contrapunctice, sînt tratate două principii de formă — canonul și variația — cu enumerarea și citarea fără analiza structurală a formelor propriu-zise, prin care trebuie să înțelegem conturul sintetic spațial-psihologic, al desfășurării lor în timp. Astfel canonul poate să ia forma unei invențiuni (vezi invențiunea în do minor sau cea în fa major pe două voci de Bach), sau forma unei teme cu variațiuni (variațiunile Goldberg de Bach). Acest capitol rămîne necomplet. El a trebuit să cuprindă în schema lui un tablou sinoptic al formelor contrapunctice (vocale, instrumentale, profane, religioase), o prezentare analitică a principalelor tipuri, o reliefare a principiului de dezvoltare, ceea ce face ca uneori o formă omofonă, cum este preludiul atematic, de pildă, atunci cînd observă principiul creșterii undei melodice, să aparțină *formelor monotematice* polifone. Afirmația că evul mediu a cunoscut numai două forme — motet-ul și missa — nu este reală și poate ușor produce confuzia între formă și gen. În istorie apar de multe ori forme contrapunctice combinate cu forme expresiv omofone, cum se observă în epoca de tranziție de la stilul baroc spre stilul clasic (cantata, oratoriul, sonata veche, concertul). Este foarte greu pentru pedagog să prezinte formele muzicale din punct de vedere dialectic. El trebuie să le urmărească în anumite momente tipice de cristalizare. Pentru un istoric este mai ușor să facă aceasta din cauză că nu este obligat să impună elevilor respectarea unor reguli fixe, pe care tot el le va infirma. Dar autoritatea pedagogiei moderne nu se mai poate rezema pe stabiliri dogmatice, ea trebuie să se adapteze cerințelor noi ale vremii, să cheme în sprijinul ei cele mai recente cuceriri ale istoriei muzicii.

În partea a doua a lucrării este tratată fuga cu formele ei pregătitoare (ricercar și fuga vocală). De fapt, această formă aparține capitolului general al formelor contrapunctice. Rolul ei important justifică o detașare de celelalte forme. Recunoaștem competința autorului care tratează succint și clar capitolul fugii. Nu putem fi de acord cu autorul și nici cu Hugo Riemann (Grosse Compositionslehre *vol. II, pag. 144) din care* este scoasă observația că tema de fugă care stă la baza celei mai intense opere contrapunctice — Die Kunst der Fuge de Bach — ar fi o temă mai puțin reușită. Explicarea armonică și metrică, în defavoarea elementului linear, pe care și-o însușește autorul de la Riemann, o considerăm depășită.

Cu toate aceste observații, tratatul de contrapunct de Marțian Negrea se impune ca prima carte apărută în limba romînă în această disciplină. El conține mult mai multe cunoștințe decît *obișnuitele* tratate ce apar în *limbile* străine. Este susceptibil de a fi, cum afirmă însuși autorul, îmbunătățit în edițiile viitoare.

O post-față din partea autorului vine să completeze ideile cuprinse în prefață. Marțian Negrea mărturisește aderența sa la ideea școlii naționale muzicale, împotriva unor anarhice curente decadente. Necesitatea înglobării tehnicii contrapunctice în problematica muzicii culte romînești, a unui stil complex, este un postulat al autorului, o credință a profesiei sale de artist și pedagog. Astfel, Tratatul de contrapunct *al lui* Marțian Negrea se situează în răscrucea unei actualități romînești.

LIVIU RUSU

Noi tipărituri muzicale E. S. P. L. A.

Nu de multă vreme, în vitrinele librăriilor și-au făcut apariția noi tipărituri muzicale editate de ESPLA. Pe zi ce trece, acestea devin tot mai felurite și mai interesante pentru cititori, îmbrățișînd cît mai multe domenii de cunoaștere a muzicii.

Astfel, în primul trimestru al anului 1957, își face apariția *Simfonia III în do minor de Mihail Andricu*. Compusă în anul 1949, prin folosirea măiastră a unor motive cu caracter popular, aceasta lucrare reprezintă o contribuție importantă la promovarea simfonismului romînesc.

Muzica de cameră, instrumentală și vocală este mult îmbogățită cu partituri dintre cele mai valoroase. *Concertul pentru orchestră de coarde* al compozitorului *Paul Constantinescu* a fost editat în mape ce conțin partitura și întregul material necesar execuției orchestrale. Cunoscut și mult apreciat de către public acest concert reprezintă versiunea orchestrală a cvartetului de coarde compus în anul 1947. Lucrarea se poate executa și sub forma de cvartet de coarde prin eliminarea contrabasului.

Sonata pentru violină și pian op. 19 nr. 3 de *Constantin Silvestri*, terminată în anul 1940, a făcut obiectul unei calde aprecieri din partea lui George Enescu și Yehudi Menuhin, în executarea cărora a găsit o înaltă interpretare.

Patru fabule pentru pian de *Paul Constantinescu* este o lucrare ce conține piese miniaturale cu teme de fabulă, ce pot constitui un material prețios de studiu și de concert.

Dintre lucrările tinerilor compozitori și-au făcut apariția următoarele:

Din lumea copiilor de *Myriam Marbe*, o suită pentru micii pianiști, care se găsesc la un stadiu mai avansat în ceea ce privește stăpînirea tehnicii acestui instrument.

Suita pentru flaut și pian de Carmen Petra. Construită pe baza unor teme inspirate de folclorul romînesc, această suită se adresează îndeosebi tinerilor instrumentiști ce pot găsi în ea atît material pentru studiu, cît și o piesă de concert.

În cadrul tipăriturilor de muzică de cameră vocală au fost puse la dispoziția cercetătorilor acestui gen trei caiete de lieduri:

16 cîntece pentru voce și pian de Mihail Jora. Acest ciclu de lieduri, ce continuă creația compozitorului, atît de apreciată și cunoscută, cuprinde: 5 lieduri pe versuri de Octavian Goga op. 11, 6 lieduri pe versuri de Adrian Maniu op. 14 și 5 lieduri pe versuri de George Bacovia.

5 cîntece de iubire pentru voce și pian de Rodica Soutzo pe versuri de trubaduri armeni din secolul XVI-XVII și XVIII.

Nouă cîntece pentru voce și pian de Mansi Barberis pe versuri de Eminescu, Mariana Dumitrescu, Alexandru Teodoreanu și Dominic Stanca.

Muzica corală își îmbogățește sectorul cu două caiete ce aparțin compozitorilor Vasile Popovici și George Klein. Amîndouă colecțiile conțin cîntece și coruri de mase, cîntece și coruri populare în prelucrarea compozitorilor mai sus amintiți.

Pentru a completa lipsurile ce se simt la noi în ceea ce privește materialul didactic, ESPLA continuă să-și lărgească activitatea în acest domeniu, în așa fel încît în scurt timp să poată pune la dispoziția publicului cît mai variate metode și tratate.

Astfel a apărut lucrarea *Studii progresive pentru vioară op. 4 — Arpegii de Emil Cobilovici*. Din tipăriturile anterioare (op. 3 — Gama și intervale în modul minor melodic și op. 5 — Game și arpegii în duble coarde) s-a putut constata originalitatea acestor studii, care au la bază principiul de axare a problemelor tehnice violonistice pe tonalitățile minore melodice, insistîndu-se asupra intervalelor mărite și micșorate din cadrul acestora, cu scopul de a realiza o justă intonație și o cît mai reușită tehnică violonistică.

O realizare importantă în domeniul tratatelor muzicale o găsim în apariția *Tratatului de contrapunct și Fugă* de Marțian Negrea prefațat de Mihail Jora. *(Recenzat la pag. 45)*.

Este primul tratat de contrapunct și fugă ce se tipărește la noi în țară. Acest fapt constituie un serios progres în cadrul didacticii muzicale și sperăm ca în foarte scurt timp să apară și alte manuale și tratate tot atît de importante (armonie, orchestrație, forme muzicale etc.).

Culegerea *„170 melodii populare romînești din Maramureș"* a compozitorului Tiberiu Brediceanu și-a făcut apariția după o îndelungată așteptare. Autorul, din însărcinarea Academiei Romîne din București, a întreprins o călătorie de studiu prin părțile romînești ale Maramureșului în noiembrie 1910, înaintea călătoriei lui Béla Bartók (martie 1913) cu scopul de a alcătui o culegere de cîntece populare romînești. Cu acest prilej, a realizat prima culegere de cîntece romînești din Maramureș, culegere de o necontestată valoare documentară. Importanța ei este evidentă, datorită bogăției materialului muzical și poetic.

Lucrarea se împarte în șapte capitole: Doine, Cîntece, Colinde, Cîntece de nuntă, Bocete, Balade (o singură Baladă) și Dansuri. Culese și notate cu minuțiozitate, aceste cîntece au fost subdivizate în alte două grupe și anume: o grupă după numărul rîndurilor melodice cuprinse în cadrul fiecărei melodii și a doua grupă după felul măsurilor în care se încadrează aceste melodii.

Ca o anexă la lucrare, Tiberiu Brediceanu prezintă dansul Apșănescu, cules și armonizat pentru pian de compozitorul maramureșan — Isidor Man — (1857—1878), arătîndu-ne în acest fel că încă înainte de 1878 exista în Maramureș o preocupare pentru prelucrarea cîntecului popular.

Apariția acestei lucrări coincide aniversării a 80 de ani de la nașterea compozitorului.

O lucrare de mari proporții pe care ESPLA o pune la dispoziția publicului este *Simfonia IX-a în do diez minor de Dimitrie Cuclin*, compusă în anii 1948—1949.

Formată din patru părți: Allegro moderato, Scherzo, Andante și Final, această lucrare constituie un interesant exemplu de prelucrare a cîntecului popular romînesc. Întreaga simfonie este presărată cu autentice melodii populare îmbrăcate în armonii variate, ce izvorăsc din însăși structura lor melodică și care constituie tematica primelor trei părți din simfonie. Finalul este alcătuit prin regruparea întregului material tematic din părțile anterioare.

În continuarea tipăririi creațiilor muzicale ale lui George Enescu, apare la ESPLA *Octuorul* op. 7. în Do major, pentru 4 violine, 2 viole și 2 violonceli.

Compus în anul 1900 și cîntat în primă audiție în cadrul concertelor Colonne, acest octet valorifică pe o înaltă treaptă multiplele posibilități de expresie ale instrumentelor de coarde.

Lucrarea se prezintă în mape ce conțin partitura și stimele instrumentelor.

TITUS MOISESCU

Răsfoind PRESA MUZICALĂ de peste hotare

LA REVUE MUSICALE (Franța). Cunoscuta revistă franceză publică acum tomuri destul de groase consacrate unor teme unice. Spre pildă: un volum amplu este consacrat lui Hector Berlioz: Albert Richard — directorul revistei — evocă actualitatea marelui compozitor în „Cîteva cuvinte". Jean Roy prezintă în *„Berlioz trăiește" luptele de opinii* legate de personalitatea muzicianului. Jacques Chailley analizează latura de armonist a lui Berlioz, Evely Reuter cea de melodist, iar G. Favre iscălește studiul „Berlioz și fuga". „H. Berlioz și romanticii" (C. Lafort), „Note despre Berlioz și Seboly" (L. Guichard), „Berlioz umanist" (R. Dumesnil), „Berlioz, Metternich și Saint-Simon — ismul" (A. E. de la Maestre), „Berlioz la Londra" (E. Lack), „Invocația către natură și spiritul romantic" (A. Boschot) sînt materiale de natură istorică. Foarte importantă este „Bibliografia berlioziană" a regretatului muzicolog J. G. Prod'homme.

Cu prilejul „Anului *Mozart*" apare un amplu volum împărțit în 6 părți: Omagiu lui *Mozart*, omul și opera, Călătoriile lui *Mozart*, „Influențe, Legături — Conjuncturi", Anul *Mozart* în Franța. Printre colaboratori cităm: G. Duhamel, G. Auric, Daniel Lesur, E. Migot, D. Milhaud, H. Tomasi, J. Roy, Dorel Handman, Marc Pincherle ș. a.

MUSIK UND GESELLSCHAFT (R.D. Germană). Într-un format nou apare „*Musik* und Gesellschaft" organul Uniunii Compozitorilor din R.D. Germană. Articolele scurte abordează o problematică variată. J. P. Thilman semnează un articol despre îndrăzneală în muzică, E. Rebling despre creația de cîntece a lui Eisler, K. Schween face succinte considerații despre muzica *populară maghiară (toate în nr. 1)*.

La discuția „Între dogmatism și modernism" se înscriu Siegfried Köhler cu articolul „Norme estetice" și P. Kurzbach „Despre unele păreri ale lui Jdanov", G. Knepler prezintă opera „Cei din Blackmoor" de Alan Bush iar P. Czerny opereta „Cine are nevoie de bani" de G. Masanetz. E. Krause face bilanțul „Anului Mozart" iar H. Schulze al „Anului Schumann". Cu prilejul centenarului morții lui Glinka se publică articolul *„Glinka și Berlinul"*.

Apar numeroase cronici, informații din R.D.G. sau de peste hotare.

HUDEBNY ROZHLEDY. Numerele din februarie ale revistei (nr. 3 și 4) conțin, ca de obicei, o serie de materiale de orientare, analize și informații. „O mare realizare a țării noastre socialiste", este titlul editorialului din nr. 3, consacrat creației muzicale cehe, caracterului ei și rolului Uniunii Compozitorilor. Editorialul *numărului următor* este închinat prieteniei ceho-sovietice. J. Matejcek publică un articol privitor la lărgirea relațiilor internaționale ale muzicienilor cehi (nr. 4). Se analizează cantata „Despre ultimele treburi ale omului" de L. Vycpalek (nr. 3 și 4 — I. Smolka), munca lui Janacek asupra armoniei lucrărilor sale corale (nr. 4 — L. Podest), noua muzică națională chineză (nr. 4 — Ho Lu Din), opera poloneză „Krakatuka" de T. Szelygowski (nr. 4) creația vocală recentă — nr. 3 (J. Podesva).

Se continuă publicarea materialului despre programatism al lui O. Hostinski; apar și studii despre „Simbolica muzicală la Beethoven" (nr. 3 — V. Karbusicky), arta interpretării lui Ravel și Debussy (nr. 3 — Walter Gieseking), M. I. Glinka (nr. 3 — D. Șostakovici), despre *arta componistică* (nr. 4 — Arthur Honegger) ș. a.

Numeroase pagini sînt consacrate informațiilor, cronicilor etc.

LE JOURNAL MUSICAL FRANÇAIS. Emile Vuillermoz, care l-a cunoscut bine pe Debussy și a urmărit activitatea sa creatoare în timpul compunerii „Martiriului Sfîntului Sebastian" iscălește un scurt articol consacrat reluării „misterului" la Opera din Paris. Sînt reproduse fragmente dintr-o nouă monografie despre Schubert (de Marcel Schneider), scurte materiale cu privire la reeditarea pe „microsillon" a unor trio-uri interpretate de Cortot, Thibaud, Casals, concertelor de Beethoven cu A. Schnabel, concertelor brandenburgice cu Adolf Busch, ș. a. Notele discografice și bibliografice sînt abundente.

Activitatea muzicală în țară

Spicuind programele concertelor simfonice executate în ultimul timp de Filarmonicile de Stat din provincie, am remarcat, în afară de o bogată și lăudabilă activitate muzicală, și o grijă deosebită pentru promovarea și popularizarea creațiilor romînești. Pe măsura informațiilor primite, revista *noastră* își propune să oglindească această activitate. Începutul îl facem cu numărul de față.

IAȘI

În cursul lunii februarie s-au executat: „Trei piese pentru orchestră de coarde", de Constantin Silvestri (în prima audiție), dirijor: Th. Avitahl și „Trei tablouri simfonice" de F. Dimitriu, dirijor: Grigore Iosub și Rapsodia I-a de George Enescu, dirijor: I. Hîrțan.

TIMIȘOARA

La 6 ianuarie: Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru (în prima audiție), dirijor: Paul Popescu; la 13 ianuarie: Concertul pentru vioară și orchestră de Matei Socor, solistă Gaby Grubea, dirijor: compozitorul; la 20 ianuarie: Suita de balet „Priculiciul" de Zeno Vancea; la 27 ianuarie: „Dansuri simfonice" de Leon Klepper; la 10 februarie: „Munții Apuseni" de Marțian Negrea; la 24 februarie: Bourée și Sarabandă de V. Jianu, (toate în primă audiție), dirijor: Mircea Popa.

ORAȘUL STALIN

În cursul lunii ianuarie: Suita „Fluierașul" de Radu Paladi (în primă audiție), dirijor: Constantin Bobescu și „Zile de vacanță" de Laurențiu Profeta (în prima audiție), dirijor: Sergiu Comissiona.

În cursul lunii februarie: „Picturi de Grigorescu" de Ion Hartulari Darclée (în primă audiție), dirijor: George Petrescu; Suita I-a de George Enescu, dirijor: V. S. Jianu și Suita în stil clasic de Ion Ghiga, dirijor: compozitorul.

BOTOȘANI

La 11 ianuarie: „Rapsodia bănățeană" de Zeno Vancea (în primă audiție), dirijor: V. Becea; la 18 ianuarie: Rapsodia I-a de George Enescu, dirijor: Cornelia Voina; la 25 ianuarie: „Suita bucovineană" de Paul Constantinescu (în primă audiție) dirijor: Max Weber; la 8 februarie: „Cinci miniaturi" de Mircea Basarab (în primă audiție), dirijor: Cornelia Voina; la 15 februarie: Suita a II-a de Achim Stoia (în primă audiție), dirijor: compozitorul; la 22 februarie: „Suita teatrală în stil clasic" de Theodor Grigoriu (în primă audiție), dirijor: Sergiu Comissiona.

I. P. 2, c. 916.

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

ANUL VII M A I Nr. 5/1957

1639

1954

Cuprinsul

Rezoluția celui de-al doilea Congres al Compozitorilor Sovietici. *(pag. 3)*

Decada Culturii R.S.F.S.R. *(pag. 5)*

PAGINI DIN MUZICA NOASTRĂ

George Breazul

Tiberiu Brediceanu sărbătorind 80 de ani de viață
— *Cuvînt rostit la „Concertul festiv Tiberiu Brediceanu"* — *(pag. 6)*

Ion Dumitrescu

Cîntărețul dragostei și al optimismului.
— *Cuvînt rostit la „Seara de cîntece de Ion Vasilescu"* — *(pag. 11)*

Liviu Rusu

Un veac de la nașterea lui Eusebie Mandicevschi. *(pag. 14)*

CREAȚII ROMÎNEȘTI

Arminiu Cassvan

Trio pentru coarde de Ludovic Feldman. *(pag. 17)*

PROBLEME ȘI DISCUȚII

N. Parocescu

Pentru un punct de vedere științific în predarea muzicii. *(pag. 22)*

NOI CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA CÎNTECULUI POPULAR

Ladislav Mokry

Cercetări actuale ale cîntecului popular slovac. *(pag. 27)*

Diego Carpitella

Probleme actuale ale muzicii populare în Italia. *(pag. 31)*

Wang Hsin

Dezvoltarea cîntecului popular în China Nouă. *(pag. 34)*

P. Kurzbach

In legătură cu muzica populară germană nouă. *(pag. 36)*

VIAȚA MUZICALĂ

Manifestări Festive

Concertul Tiberiu Brediceanu — *Silvian Georgescu* pag. 40); Seară de cîntece de Ion Vasilescu — *J. V. Pandelescu* (pag. 40).

Oaspeți de peste hotare

Alex. Gauk și Mihail Vaiman — *Mihai Rădulescu* (pag. 40); E. Malinin și J. Palenicek — *Alfred Hofmann* (pag. 41); Janine Andrade — *R. Mihail* (pag. 43); Nada Toncici — *Al. Colfescu* (pag. 43).

Alte manifestări muzicale

Orchestra de cameră a medicilor — *Ada Brumaru* (pag. 44); Concerte de sonate — *Doru Popovici* (pag. 44); Două formații muzicale de amatori — *Al. A. C.* (pag. 45); Activitatea Filarmonicii din Cluj — *Gh. Merișescu* (pag. 46); Viața muzicală la Focșani — *T. Coman* (pag. 46).

DIN ȚARĂ ȘI DE PESTE HOTARE

G. Dendrino

După vizita în Uniunea Sovietică. *(pag. 47)*

Activitatea muzicală în țară; Breviar; Concurs de cîntece și poezii patriotice și ostășești.

Supliment

LUCRĂRI INSTRUMENTALE

de

Alfonso Castaldi

40 pagini lei 5

Rezoluția celui de-al doilea Congres al Compozitorilor Sovietici

Cel de-al doilea Congres Unional al Compozitorilor Sovietici a constituit un eveniment de cea mai mare însemnătate pentru dezvoltarea culturii muzicale realist-socialiste. Cu acest prilej au fost ridicate și dezbătute numeroase probleme legate de creația, muzicologia și educația muzicală din Uniunea Sovietică. Aceste probleme nu au numai importanță principială pentru viața muzicală sovietică ci, prin numeroase fire, sînt legate de dezvoltarea muzicii la noi. În acest spirit vom publica în curînd un articol în care se vor trage din materialele Congresului, învățăminte referitoare la problemele muzicii noastre.

În numărul de față dăm publicității Rezoluția celui de-al II-lea Congres al Compozitorilor sovietici, *în care se oglindesc multe din rezultatele dezbaterilor care au avut loc în acest for de seamă al culturii muzicale sovietice.*

Compozitorii sovietici s-au adunat la cel de-al II-lea Congres Unional al lor în anul cînd popoarele Uniunii Sovietice se pregătesc pentru sărbătorirea solemnă a celei de a 40-a aniversări a Marelui Octombrie.

La Congres au fost ascultate raportul lui T. N. Hrennikov, secretarul general al Uniunii Compozitorilor Sovietici și corapoartele lui B. M. Iarustovski — despre creația pentru teatru muzical a compozitorilor sovietici și a lui G. N. Hubov — despre critica muzicală.

Delegații la Congres — reprezentanți ai culturii muzicale multinaționale din Țara sovietică — au analizat multilateral problemele importante ale creației muzicale, ale criticii muzicale și ale culturii muzicale în general.

Sîntem mîndri de aprecierea înaltă dată muzicii sovietice în salutul adresat Congresului de către Comitetul Central al P.C.U.S. și sîntem profund recunoscători partidului pentru atenția statornică și sprijinul pe care-l acordă neîncetat muncii noastre de creație.

Compozitorii sovietici au venit la cel de-al doilea congres strîns uniți în jurul partidului și plini de hotărîrea de a-și pune toate forțele lor, toată capacitatea și priceperea în slujba intereselor poporului.

Muzica sovietică multinațională are importante realizări în creație, acumulate de ea de-a lungul întregului drum măreț al dezvoltării sale.

În cei 40 de ani de existență a regimului sovietic au fost create multe lucrări minunate în diferite domenii ale creației muzicale. Cîntecul sovietic de masă a devenit un factor de o mare însemnătate obștească ; cele mai bune modele de cîntece au intrat adînc în viața poporului și au devenit populare. Multe dintre simfoniile sovietice, cantatele și oratoriile, lucrările instrumentale de cameră s-au bucurat de o înaltă apreciere nu numai la noi în țară, dar și dincolo de hotare. Printre operele și baletele scrise de compozitorii sovietici sînt lucrări cu înalte merite artistice.

Aceste succese au fost realizate datorită faptului că compozitorii și-au însușit metoda realismului - socialist, care constituie baza dezvoltării întregii arte sovietice. În cadrul acestei metode unice se profilează o mare varietate de stiluri individuale de creație, de maniere și procedee de exprimare muzicală. Arta realismului-socialist nu cunoaște tendințe „de nivelare“, ea nu acceptă nici un fel de șablon, netezire, respingînd tot ce încătușează fantezia creatoare a artistului și tot ce împiedică manifestarea pregnantă și din plin a înclinațiilor sale individuale.

Continuînd înaltele tradiții ale muzicii clasice ruse, muzica sovietică ocupă un loc de frunte, o poziție înaltă în cultura muzicală universală din zilele noastre. Ea servește muzicienilor din țările străine drept o puternică forță de atracție. Reflectînd veridic viața și năzuințele maselor populare, pătrunsă de un înflăcărat umanism, muzica realistă sovietică se opune cu hotărîre artei decadente a burgheziei imperialiste, care renunță la idealurile înalt democratice, este lipsită de credința în om, în forțele sale creatoare constructive, care a ajuns la un total marasm ideologic și estetic.

Unul dintre rezultatele importante ale acestei ultime perioade este întărirea legăturii de creație între compozitorii din țara noastră. Uniunea Compozitorilor s-a transformat într-o adevărată organizație unională. O serie de popoare frățești din U.R.S.S., care doar după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie au avut posibilitatea dezvoltării muzicii lor naționale culte, și-au format și dezvoltat școli noi de compoziție.

Legăturile internaționale dintre compozitorii sovietici și muzicienii progresiști din străinătate și în primul rînd din țările de democrație populară, contactul lor prietenesc s-a lărgit și s-a înviorat deosebit de mult.

Rîndurile compozitorilor sovietici au fost completate cu un grup numeros de tineri talentați.

Congresul constată că în munca Uniunii Compozitorilor a conducerii și secretariatului ei au existat şi lipsuri serioase. Neglijarea însemnătăţii măiestriei artistice şi înţelegerea superficială, greşită, a realismului şi a caracterului popular au dus la aprecieri nejuste ale unor lucrări.

Conducerea Uniunii Compozitorilor Sovietici şi publicaţia sa — revista „Sovetskaia Muzîka" — n-au reuşit să desfăşoare o largă discuţie creatoare.

În activitatea secretariatului şi a comisiei Uniunii Compozitorilor sovietici problemele de ordin organizatoric şi administrativ au ocupat un loc neobişnuit de mare în dauna sarcinilor de bază ale Uniunii în calitate de organizaţie de creaţie.

O influenţă binefăcătoare asupra dezvoltării creaţiei muzicale, cît şi asupra întregii arte sovietice au avut-o hotărîrile celui de-al XX-lea Congres al P.C.U.S. Aceste hotărîri au ajutat compozitorilor sovietici să-şi însuşească profund sarcinile ideologice şi de creaţie care le stau în faţă.

Sarcina principală şi hotărîtoare a tuturor compozitorilor sovietici constă în a crea lucrări care să reflecte veridic şi în mod artistic viaţa contemporană a poporului nostru. Tema contemporană nu este pur şi simplu una dintre numeroasele teme ale artei sovietice, ea trebuie să fie o permanentă bază, sufletul întregii munci a unui compozitor sovietic.

Congresul cheamă compozitorii să-şi sporească eforturile lor pentru ca să dea poporului lucrări muzicale mai numeroase şi mai variate, cu un înalt nivel artistic, în care să se reflecte veridic şi pregnant minunata realitate sovietică. Muzica noastră trebuie să întruchipeze în primul rînd idealurile pozitive ale contemporaneităţii, să înalţe spiritele şi să le înnobileze, să contribuie la formarea psihicului sănătos, integru al noului om — constructor al comunismului. Mijlocul cel mai puternic şi cel mai eficient de afirmare a elementului pozitiv în muzică este melodia largă, clară, care porneşte din adîncul inimii omului.

Întreaga activitate a Uniunii Compozitorilor trebuie să fie îndreptată spre ajutorarea compozitorilor în realizarea sarcinilor de creaţie, contribuind la unirea lor strînsă pe fundamentul principiilor realismului socialist. Pentru aceasta nu trebuie să existe nici un fel de mărginiri, nici un fel de îngrădiri în libertatea căutărilor creatoare. Avînd permanent în memorie necesitatea de a lupta, atît împotriva tendinţelor nesănătoase, spre experimente estetice formale, cît şi împotriva naturalismului vulgar, a caracterului cenuşiu şi şablonului, trebuie să ţinem seama de diversitatea stilurilor în creaţia diferiţilor compozitori, şi de faptul că metoda realismului-socialist permite numeroase moduri de rezolvare a sarcinilor de creaţie comune întregii arte sovietice.

La baza discuţiei creatoare trebuie să fie puse întrecerea liberă între diferite curente, respectarea reciprocă şi tovărăşească şi atitudinea deferentă faţă de părerile şi aprecierile existente. Este absolut necesar ca în Uniunea Compozitorilor să se creeze o atmosferă de înaltă exigenţă faţă de calitatea artistică a muzicii, faţă de măiestria în întruchiparea ideilor în creaţie.

Punînd în fruntea muncii sale problemele de creaţie, Uniunea Compozitorilor trebuie să fie strîns legată de întreaga practică a vieţii muzicale şi să contribuie adînc la dezvoltarea gustului muzical al maselor largi populare.

Trebuie să remarcăm că în acest domeniu există lipsuri mari. Îndrumarea mişcării muzicale de amatori, educarea muzicală a copiilor şi tineretului şi, în special, predarea muzicii în şcoala medie, sînt cu totul nesatisfăcător organizate. Unele organizaţii de stat răspîndesc prin intermediul discurilor, de pe scena estradei şi pe diferite alte căi, modele pur şi simplu triviale, care strică şi denaturează gustul muzical al poporului.

Congresul primeşte cu satisfacţie informaţia Ministrului Culturii din U.R.S.S., N. A. Mihailov, cu privire la măsurile trasate de Ministerul Culturii pentru îmbunătăţirea muncii de educaţie muzicală şi de propagandă a muzicii şi îşi exprimă încrederea că aceste măsuri vor fi traduse din plin în viaţă.

Congresul îşi exprimă mulţumirea către Comitetul Central al P.C.U.S. pentru hotărîrile luate în legătură cu organizarea societăţii unionale corale, şi se adresează tuturor compozitorilor, chemîndu-i să ajute la realizarea acestei acţiuni deosebit de importante.

Congresul subliniază importanţa pe care o prezintă crearea unei noi edituri — „Compozitorul sovietic" —, a cărei muncă trebuie să aducă o însemnată îmbunătăţire în situaţia editării muzicii sovietice. O atenţie deosebită trebuie să fie acordată de editură publicării creaţiei compozitorilor din republicile unionale şi autonome.

Congresul salută înfiinţarea unei noi reviste săptămînale — „Viaţa muzicală" — care va da posibilitatea să se reflecte mai larg şi mai bogat viaţa artei muzicale sovietice. O dată cu aceasta, Congresul consideră necesar să remarce atenţia extrem de mică care se dă în presa periodică generală problemelor de muzică. Este necesar să se ajungă ca în ziarele centrale, republicane, din ţinuturi şi regiuni, evenimentele din viaţa muzicală sovietică să-şi găsească în mod sistematic oglindirea.

Congresul constată că situaţia acţiunii de culegere, de studiere şi propagare a creaţiei muzicale populare este nesatisfăcătoare. Lipseşte un centru unic care să coordoneze şi să orienteze întreaga muncă ce se duce în acest domeniu. Crearea unui astfel de centru este una dintre sarcinile importante ale muzicii sovietice.

Noua conducere a Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., aleasă de Congres, va trebui să ia măsuri pentru îmbunătăţirea hotărîtă a muncii întregii organizaţii a compozitorilor, concentrîndu-şi atenţia asupra problemelor importante de creaţie legate de dezvoltarea muzicii sovietice şi făcînd din discuţia creatoare largă şi liberă o metodă de bază în rezolvarea acestor probleme.

În faţa conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici stă sarcina de a uni şi mai mult rîndurile compozitorilor şi de a înlătura orice rămăşiţe de clici şi tot ceea ce împiedică adevărata prietenie creatoare între compozitori.

În acelaşi timp, conducerea Uniunii Compozitorilor Sovietici va trebui să rezolve o serie de importante probleme practice, legate de îmbunătăţirea acţiunii de propagare şi editare a muzicii sovietice, de dezvoltarea ştiinţei şi criticii muzicale, de organizarea învăţămîntului şi educaţiei muzicale, de crearea unor condiţii cît se poate de favorabile pentru munca de creaţie a compozitorilor şi muzicologilor.

Congresul propune conducerii să analizeze căile de antrenare a interpreţilor la o participare cît mai activă la viaţa de creaţie a Uniunii Compozitorilor.

Conducerea trebuie să studieze cu atenţie toate propunerile făcute la Congres şi să ţină seama de ele în munca practică.

Congresul exprimă încrederea fermă în faptul că, sprijinindu-se pe înţeleptele indicaţii ale partidului comunist, întărind neîncetat legătura cu viaţa măreţei noastre patrii şi perfecţionînd măiestria realistă, compozitorii sovietici vor putea să îndeplinească întru totul datoria lor faţă de popor şi să atingă adevărate culmi ale realismului-socialist în muzică.

Decada culturii R. S. F. S. R.

Între 18 şi 28 mai are loc decada culturii din R.S.F.S.R. De decadă sînt legate o serie de manifestări muzicale — concerte, spectacole, emisiuni radiofonice, conferinţe, articole în presă — care au menirea de a face o succintă evocare a drumului culturii muzicale ruse pînă la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie şi o trecere în revistă a marilor succese repurtate de muzicienii ruşi în anii Puterii Sovietice.

Decada culturii din R.S.F.S.R. constituie un nou prilej de adîncire a cunoaşterii tezaurului bogat al literaturii şi artei ruse, un nou prilej de întărire a vechilor relaţii muzicale dintre poporul romîn şi poporul rus.

Decada are loc la puţină vreme după comemorarea centenarului încetării din viaţă a lui Mihail Ivanovici Glinka, „părintele muzicii ruse", care a ridicat la o treaptă nouă încercările vrednicilor dar mai modeştilor săi înaintaşi.

Totodată, decada culturii din R.S.F.S.R. are loc în anul acesta în condiţiile pregătirilor pentru sărbătorirea Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, care a deschis drum înfloritor artei muzicienilor ruşi contemporani.

Muzicienii noştri salută decada culturii din R.S.F.S.R., exprimîndu-şi încrederea că ea va contribui la dezvoltarea mai departe a legăturilor de prietenie creatoare.

Tiberiu Brediceanu sărbătorind 80 de ani de viaţă

– Cuvînt rostit la „Concertul festiv Tiberiu Brediceanu“ –

de **GEORGE BREAZUL**

laureat al Premiului de Stat

Mari serbări romîneşti aveau loc în 1905 la Sibiu, cu prilejul inaugurării muzeului etnografic ; erau organizate de către „Astra“, „Asociaţiunea transilvană pentru literatura romînă şi cultura poporului romîn“, ai cărei conducători căutaseră să dea evenimentului un cît mai puternic răsunet. La fel cu vechile societăţi secrete de dincoace de munţi şi cu Filarmonicile din prima jumătate a secolului trecut, ca şi „Societatea pentru fond de teatru romîn“, înfiinţată, în Transilvania, în 1870 şi, de altfel ca şi „Liga culturală“, „Liga pentru unitatea culturală a tuturor romînilor“, înfiinţată dincoace de munţi în 1891 — semnificativ îndeajuns, în ziua de 24 ianuarie, — pentru „a cultiva conştiinţa solidarităţii în întreg neamul romînesc şi a întreţine o mişcare care să legitimeze misiunea culturală a romînilor în Orient“, la fel cu ele, avea şi „Astra“, fondată în 1861, un scop cultural mărturisit care ascundea unul politic nemărturisit, dar clar determinat. Printre solemne slujbe bisericeşti, avîntate cuvîntări, reprezentaţii de teatru, alături de punerea în scenă a operetei „Moş Ciocîrlan“ de bucovineanul Tudor Flondor şi de concertul societăţii corale „Carmen“, venite cu Kiriac în frunte şi cu cîntecele lui Vidu în glasurile carmeniştilor înadins la Sibiu, printre atîtea „fapte adevărat istorice“ — cum le numeşte Iorga, care, împreună cu alţi romîni din părţile noastre, trecuse munţii ca să participe la serbări, — printre aceste fapte, o inovaţie : *Poemul muzical etnografic „Transilvania, Banatul, Crişana şi Maramureşul în port, joc şi cîntec“.* Autorul era un tînăr bănăţean, fiul lui Coriolan Brediceanu, vajnicul luptător pentru dreptatea poporului nostru şi eliberarea lui de sub asuprirea habsburgică, era TIBERIU BREDICEANU, veneratul nostru maestru sărbătorit astăzi.

Culesese din numitele ţinuturi cîntece şi jocuri populare, le prelucrase pentru aceste momente festive, mai compusese un preludiu şi o horă şi alcătuise poemul muzical-etnografic, simbolică întruchipare a unităţii cugetului şi simţirii romîneşti din cuprinsul bătrînescului cîntec al Mioriţei. În cultul iubirii de popor şi de meleagurile pe care s-a născut şi crescut, în însufleţirea vervei părintelui său, în patriotica trudă a Lugojului romînesc şi în cultul muzicii clasice şi romîneşti, oficiat sub veghea mamei sale, bună pianistă, din familia Răduleştilor, sora Sofiei Vlad-Rădulescu — care, cea dintîi a cules, aranjat şi publicat faimoasa „Lugojană“, — Tiberiu Brediceanu ajunsese la această maturitate de gîndire ca să conceapă şi să reprezinte în imagini muzicale visul care înflăcărase pe fruntaşii vieţii romîneşti, pe toţi cei ce, de la vlădică şi pîn' la opincă, se adunaseră aci, la Sibiu, ca într-un integral plebiscit, să se rostească, în văzul şi auzul lumii, asupra năzuinţelor celor mai legitime ale poporului nostru.

Prof. George Breazul, laureat al Premiului de Stat rostindu-şi cuvîntarea la sărbătorirea lui Tiberiu Brediceanu.

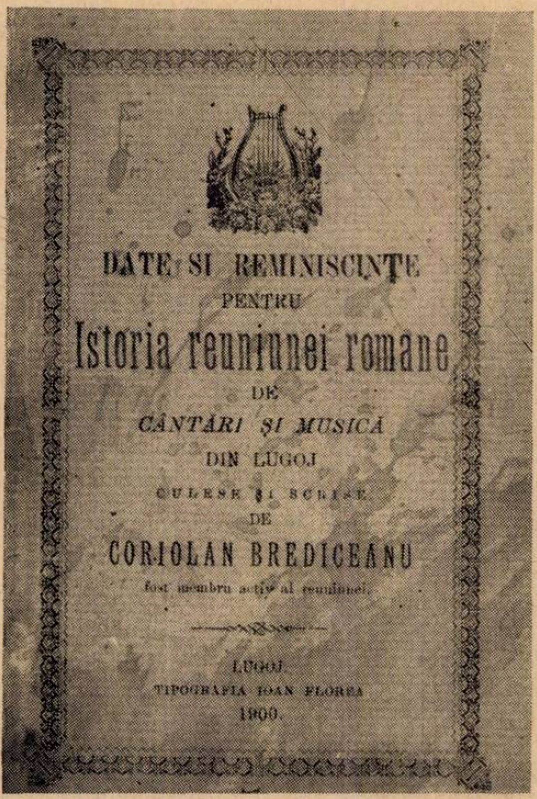
*

Prin fapta Brediceanului, ca un glas înainte al chemărilor ancestrale, muzica transilvană, viersul de foc al doinei şi agerimea ritmică a jocurilor, răsuna în strălucirea festivă a serbărilor, împletindu-şi firul de aur în minunea darurilor artistice, în belşugul de frumuseţe al straielor şi uneltelor, al ţesăturilor, cusăturilor şi alesăturilor din muzeul etnografic al Sibiului. Şi astfel, pe scena „împodobită cu lucruri romîneşti, ca dintr-un sat ideal“, *Brediceanu urcă poporul creator de valori spirituale, poporul nostru,* cu tot ce are el mai de preţ în plăsmuirile şi realizările sale artistice. Nu după mult timp, „Poemul muzical-etnografic“ poartă mîndria originalităţii artei populare a Ardealului romînesc şi în alte centre transcarpatine, apoi mai departe, pînă la Budapesta şi Viena, iar în 1929, completat cu material artistic din toate ţinuturile romîneşti, ca împlinire a unui vis secular, sub titlul „Romînia în port, joc şi cîntec“, la Bucureşti, în capitala ţării întregite.

Evident, pentru ca Brediceanu să poată ajunge la înţelegerea vieţii artistice romîneşti, aşa cum este ea oglindită în „Poemul muzical-etnografic", nu au fost suficiente lecţiile de pian începute cu mama sa şi cele de teorie şi armonie ce i-au fost predate de muzicantul Iosif Czegka, ci a fost necesară asimilarea substanţială a acelui ardent patriotism, al cărui exponent politic era însuşi tatăl său, precum şi muzica naţională, cu puternice rezonanţe istorice, în special cea moldovenească şi bucovineană, care se cînta de „Reuniunea de cîntări şi muzică" din Lugoj. Era în vîrstă de 13 ani şi îşi aduce aminte bine de cînd Musicescu, cu corul mitropolitan de la Iaşi, în triumfalul său turneu de concerte prin Ardeal şi Banat, s-a oprit în memorabilul popas din Lugoj, care orienta activitatea Reuniunii lugojene spre melodia populară şi contribuia la caracterizarea creaţiei corale a lui Ion Vidu. Iar ca elev al lui Iacob Mureşianu la Blaj, Brediceanu, nu numai că îşi continuă studiile de teorie şi tehnică muzicală, ci îşi verifică înclinaţiile artistice şi îşi întăreşte convingerile în principiile stilului romînesc, pe care învăţatul şi inimosul său profesor îl reprezenta în practica şi ştiinţa muzicală a acelui timp. În revista „Musa Romînă" din 1 ianuarie 1894, Iacob Mureşianu publica *„Ardeleana,* după cum se cîntă prin Banat, culeasă de Tiberiu Brediceanu" — o adevărată lozincă pentru desfăşurarea activităţii ulterioare a tînărului, care nu avea atunci mai mult de 17 ani. În alt număr al revistei blăjene apare *„Bagă, Doamne, luna-n nor,* doină din Banat", care trecea repede munţii, pătrundea în repertoriul de concert al soliştilor, precum şi al lăutarilor bucureşteni de la finele veacului trecut şi zidea punţi de legătură între inimile romîneşti de dincolo şi de dincoace de Carpaţi. Începuse, încă din 1891, să culeagă melodii populare din Banat, de la vestitul lăutar romîn Nicolae Iancu-Iancovici, apoi şi de la alţii, extinzîndu-şi de la stabilirea în Sibiu, spaţiul cercetărilor şi culegerilor, la întreg Ardealul. De reţinut şi subliniat atenţia cu care Brediceanu urmăreşte nu numai autenticitatea liniilor melodice şi a metro-ritmicii muzicii populare, ci şi ceea ce este specific în execuţia cîntecelor şi jocurilor romîneşti. El observă, învaţă şi reproduce însuşi cu deosebită abilitate mişcările de dansuri, le joacă şi caută să transpună pe claviatura pianului felul propriu de a cînta al ţăranilor şi instrumentiştilor populari. Admira pe Liviu Tempea cum cîntă muzică romînească la pian şi relevă lipsurile de expresie romînească de care suferă în această privinţă marea majoritate a interpreţilor noştri. Continuă studiile muzicale cu Hermann Kirschner la Sibiu, iar mai tîrziu cu Paul Richter la Braşov. În timpul studiilor juridice, pe care le face la Budapesta, Bratislava, Cluj, Viena şi Roma, Brediceanu ia contact strîns cu viaţa muzicală a acestor centre studiind îndeosebi muzica maghiarilor şi slovacilor şi nu numai că îşi îmbogăţeşte cunoştinţele de specialitate, ci, confruntînd, comparînd muzica diferitelor popoare cu cea a ţării sale, îşi lămurea particularităţile melodice şi ritmice, precum şi maniera de execuţie a cîntecelor şi jocurilor romîneşti. Aşadar, cînd, în 1905, „Poemul muzical-etnografic" urca scena festivă a Sibiului, Brediceanu acumulase o serie de preţioase învăţăminte din comoara de înţelepciune a înaintaşilor săi, dar şi din propria-i experienţă artistică şi ştiinţifică. Pe de altă parte, „Poemul" nu dovedeşte numai fericitele auspicii sub care prinde a se dezvolta activitatea lui Brediceanu, ci conţine în sine în germen, diversitatea preocupărilor care se disting şi se integrează în personalitatea lui, caracterizînd cele trei aspecte principale care o alcătuiesc: creatorul, omul de ştiinţă şi organizatorul.

TIBERIU BREDICEANU
(o fotografie recentă)

Din acel an, din 1905, se cunosc deci, *prelucrări* ale sale de folclor, melodii valorificate în admirabile ghirlande melodice şi acordice care în anul următor, încep să apară, imprimate în atrăgătoare condiţii grafice, cele dintîi în editura „Luceafărul" din Budapesta. În ediţia a şasea, din 1929, ele au titlul *„Doine, cîntece şi balade romîneşti pe teme poporale"*, 80 de melodii cu textele poetice respective, în 10 caiete; de netăgăduit, cea mai bogată şi valoroasă colecţie de muzică populară autentic romînească aranjată pentru voce şi piano, sursa unică pînă în timpul din urmă, totdeauna indispensabilă, pentru partea romînească din programele de concerte ale cîntăreţilor solişti din ţară, precum şi de peste graniţe, ca Lucia Cosma, Veturia Triteanu. Aca de Barbu, Veturia Ghibu, Emilia Guţianu-Alessandrescu, Valentina Creţoiu, Arta



DATE SI REMINISCINŢE
PENTRU
Istoria reuniunei romane
DE
CÂNTĂRI ŞI MUSICĂ
DIN LUGOJ
CULESE ŞI SCRISE
DE
CORIOLAN BREDICEANU
fost membru activ al reuniunei.

LUGOJ.
TIPOGRAFIA IOAN FLOREA
1900.

Coperta cărţii lui Coriolan Brediceanu, tatăl lui Tiberiu Brediceanu, în care sînt adunate date cu privire la „Reuniunea romînă de cîntări şi muzică din Lugoj".

Florescu, Goar Gasparian (Uniunea Sovietică), Viorica Ursuleac (Viena), Stela Roman (New York), Traian Grozăvescu, George Folescu, Constantin Stroescu, Ştefănescu Goangă, Nicolae Secăreanu, Şerban Tassian ş.c. În acelaşi timp, apar şi 8 caiete, conţinînd în ediţia din 1930, 64 *„Jocuri poporale romîneşti"* pentru piano, iar alături de aceste minunate cîntece şi jocuri, seraficele 18 *„Colinde"* aranjate pentru voce şi piano sau piano solo.

Un tablou vivant — cum însuşi autorul relatează — încheie „Poemul muzical-etnografic" : „O şezătoare la ţară, în care fetele torceau sau cuseau, iar feciorii desfăceau porumb ; un cioban le cînta din fluier". *Pe scena de teatru, Brediceanu urcă nu numai pe cei ce cîntă, ci şi poporul adunat la această muncă în comun,* pe care economistul Karl Bücher o descoperea şi în ţara noastră, şi o descria în faimoasa lui carte, „munca şi ritmul", stabilind că, fără muzică, şezătoarea sau claca nu se poate închipui. Lui Brediceanu, acest gen de muncă i-a sugerat ideea compunerii unei lucrări de *teatru muzical,* „cu glumele, ghicitorile, cîntecele şi dansurile nelipsite şi atît de caracteristice şezătorilor noastre săteşti". De menţionat, cum, de la această sugestie, trece el la precizarea ideii şi la înfăptuirea ei, mai ales, — pildă pentru creatori şi muzicologi — felul cum se documentează : citeşte schiţa „La clacă" şi romanul „Două neamuri" de Sandu Aldea, face minuţioase cercetări personale pe teren, mai studiază lucrările de literatură populară — Jarnik-Bîrseanu („Doine şi strigături"), Enea Hodoş („Poezii poporale din Banat"), Dr. D. Ionescu şi I. Daniil („Culegere de descîntece din judeţul Romanaţi"), Artur Gorovei („Cimiliturile romînilor") — cum şi notele particulare ale lui Atanasie Marienescu, N. Petre-Petrescu, D. Isverniceanu, S. Liuba, A. Iana şi I. Popu asupra obiceiurilor de la şezătoare. A întocmit apoi un scenariu, după care Sandu Aldea şi I. Borcia au scris libretul. Iar la această bogată informaţie ştiinţifică, el adaugă *culegerea şi transcrierea de cîntece şi jocuri de melodii şi versuri populare* care sporeau necontenit. În stăpînirea unui atare material documentar, etnografic, muzical şi literar, umplîndu-şi mintea şi inima de frumuseţea obiceiului, a muzicii şi poeziei populare, păşeşte Brediceanu la compunerea acestei „icoane de la ţară" — cum îşi intitulează el lucrările de teatru muzical — şi astfel ia fiinţă *„La şezătoare".*

Cînd, în 1908, se comemora la Sibiu, un sfert de veac de la încetarea din viaţă a lui Ciprian Porumbescu, s-a executat atunci opereta „Crai nou" a celui prăznuit, iar pentru a da comemorării şi mai solemn caracter, s-a reprezentat, pentru prima oară, şi „La şezătoare", făcîndu-se în acest chip şi legătura istorică a evenimentelor muzicale romîneşti, în care realizările lui Brediceanu îi gravau numele. Presa timpului relevă în entuziaste cuvinte importanţa lucrării, un ziar german din localitate considerînd icoana de la ţară, drept preţios dar făcut de Brediceanu poporului său, scris din iubire adîncă faţă de naţionalitatea căreia compozitorul aparţine. Făcînd reflecţii asupra caracterului muzicii romîneşti din „La şezătoare", acelaşi periodic găsea că structura ei se deosebeşte de „normele scării" — cum se pronunţa recenzentul — şi nu a împrumutat din nici una din cele patru intonări autentice bisericeşti, subliniind „depresiunea psihică, cu totul specială, rămasă din vremile vechi" a muzicii romîneşti. „Apăsarea poporului romîn în cursul veacurilor, e reoglindită în ea".

Melodiile şi versurile folosite şi prelucrate artistic de către Brediceanu sînt lamura cîntecului şi jocului popular din Transilvania, lamură a expresiei lirice romîneşti. Ele nu cad la întîmplare sub pana compozitorului ; nici nu s-ar fi putut, de altfel, dacă se ţine în seamă considerabilul număr de peste 2000 melodii, notări după auz sau înregistrări fonografice, care formează *colecţia de folclor* a sărbătoritului nostru de azi. Această colecţie nu este cunoscută. Abia cu acest prilej festiv, putem lua cunoştinţă de apariţia colecţiei de 170 melodii culese în 1910, în urma însărcinării Academiei Romîne de atunci, din 18 comune rurale din Maramureş. În afară de altele, sînt de reamintit amplele cercetări de folclor făcute în anii 1921—1925, în 82 comune ale Banatului, al căror rezultat este cuprins în marea colecţie de 810 melodii ;

printre ele sînt şi primele culegeri ale melodiilor baladei „Mioriţa“. Nici în notarea şi înregistrarea acestui bogat material folcloristic, Brediceanu nu procedează fără riguros spirit critic, ci alege numai ceea ce este de valoare artistică şi ştiinţifică deosebită, din aproape toate ţinuturile locuite de romîni, muzică vocală şi instrumentală, precum şi versuri populare.

*

Din mulţimea şi varietatea melodiilor de care este înconjurat şi de care dispune, Brediceanu procedează la alegerea acelora pe care le consideră *proprii prelucrării, valorificării artistice.* În cultivarea muzicii romîneşti, el socoteşte acest act de alegere, de selecţie ca una, prima, din cele cinci etape pe care le parcurge, formulîndu-le teoretic, el însuşi astfel :

I. — Alegerea melodiilor populare potrivit felului său propriu de a le folosi în diferitele forme ale compoziţiei ;

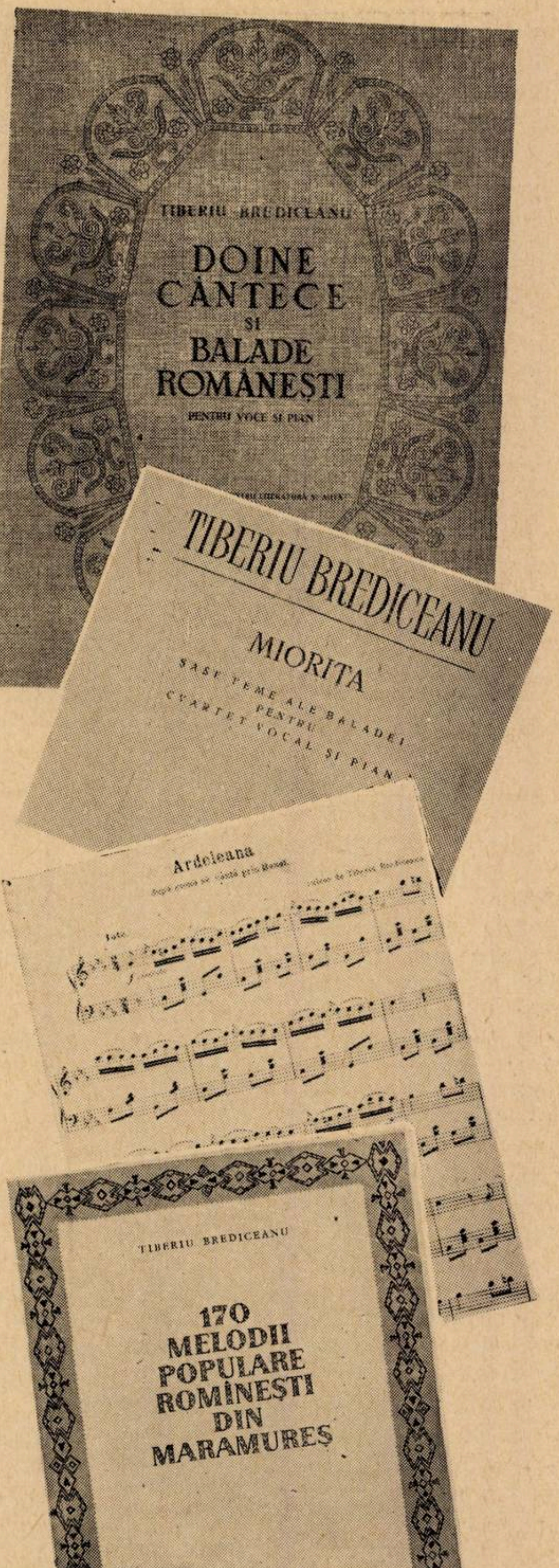
II. — Scrierea pe note a melodiilor cît mai apropiată de realitate şi adevăr ;

III. — Prelucrarea folclorului muzical în forma sa primordială, adică în limitele date de însăşi creaţia muzicală a poporului, chiar de la acest prim prilej de armonizare, ţinînd seama, prin acompaniament, de promovarea şi susţinerea autenticei expresii romîneşti a temelor alese ;

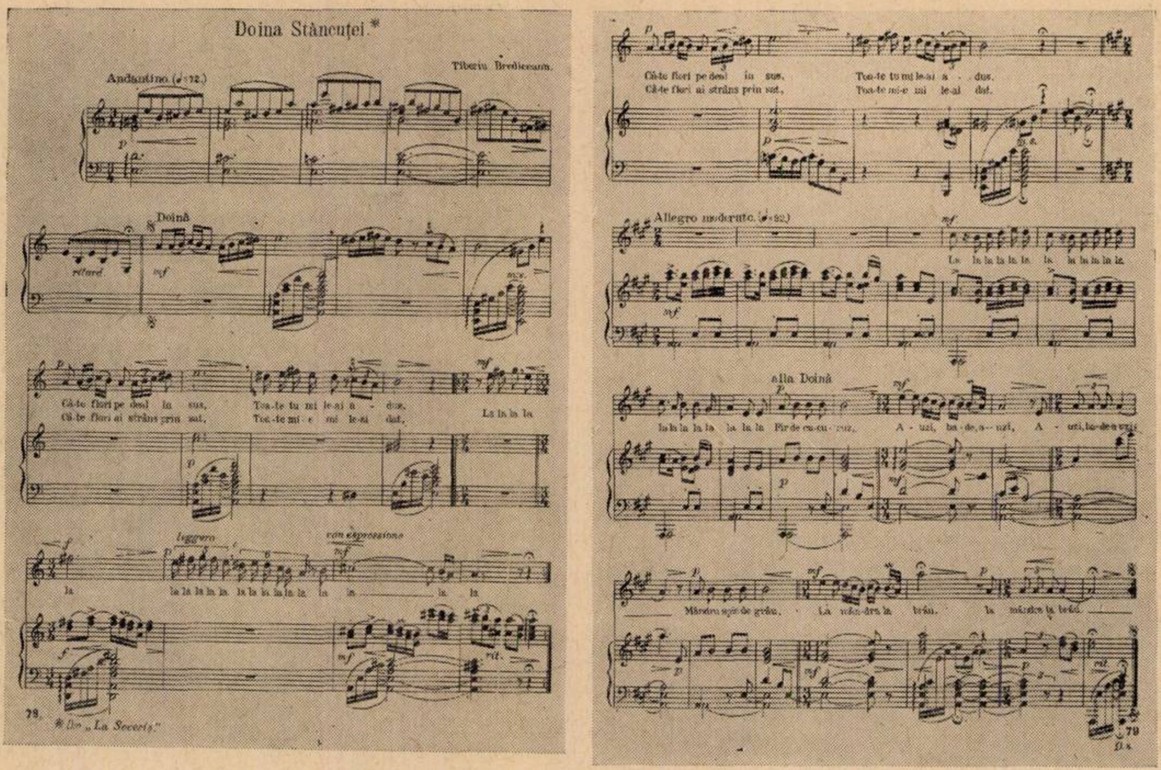
IV. — Dezvoltarea sau amplificarea firului melodic al unor teme ajustîndu-le, unde a simţit că e necesar, şi cu preludii, interludii sau finaluri compuse într-un adecvat ton şi spirit autohton romînesc. În această etapă clasează el şi prefacerea unor melodii de joc în cîntece, aplicîndu-le şi texte potrivite, precum şi înlocuirea textelor unor doine şi cîntece mai puţin potrivite cu altele mai valoroase din punct de vedere literar ;

V. — Însfîrşit, unei a cincea etape aparţin lucrările sale muzicale compuse în sens şi spirit romînesc, cu totul independent de folclor.

Dar, cu oricîtă claritate ar fi formulate, aceste etape — le-am numi, mai degrabă principii sau reguli de compoziţie romînească — ele exprimă numai unele aspecte ale concepţiei de care este călăuzită şi animată activitatea artistică şi ştiinţifică a creatorului şi gînditorului în care apare *omul Brediceanu,* persoana lui morală, profilul psihologic al lui, structurată de acea trăsătură fundamentală a firii sale, cea estetică, configurîndu-l ca veridic *homo aestheticus,* şi de severul său *simţ de răspundere:* faţă de creaţia populară, faţă de obştea romînească în care ea îşi are geneza, cum şi faţă, în primul rînd, de „inteligenţa“ transilvăneană şi bănăţeană, şi în general de cea romînească şi de lumea de cultură, în care transferă, străluminată de procedeele artistice, producţia culturală a poporului nostru. *Astfel de transfigurări, generalizări şi creaţii proprii sînt doinele, cîntecele, baladele, colindele, horele şi jocurile romîneşti*



Cîteva din recent apărutele lucrări muzicale ale lui Tiberiu Brediceanu.



„Doina Stăncuţei" una din cele mai populare compoziţii ale lui Tiberiu Brediceanu.

ale lui Brediceanu, cum este, în domeniul teatrului muzical, „La şezătoare", icoana de la ţară lîngă care se orînduiesc apoi alte trei: „Seara mare", scene lirice din ajunul Crăciunului, „La seceriş", inspirată, ca şi „Şezătoarea", din munca ţăranului, precum şi pantomima „Înviere", după balada populară „Vochiţa". În timpul din urmă, Brediceanu a înzestrat repertoriul romînesc cu *„6 doine şi cîntece* pentru cvartet vocal şi pian", cu splendida suită bucolică *„Mioriţa"*, 6 teme ale străvechei noastre moşteniri epice, pentru aceeaşi formaţie, iar pentru orchestră simfonică *„Patru dansuri"* (Hora, Pe loc, Abrudeana, şi Brîu).

În „icoanele de la ţară", mai ales în ele, Brediceanu aplică principiul creaţiei proprii, compunînd „în sens şi spirit romînesc, cu totul independent de folclor", sau, cum înţelege el să scrie despre Vidu, mărturisindu-şi propriul său crez artistic, „creînd cu totul independent, melodii în ton popular, sau pornind din temelia cîntecului de la ţară, cu rară măiestrie reuşeşte să toarcă firul melodiei alese tot în sens popular şi în chip atît de firesc, mai departe, încît, fără o minuţioasă şi competentă analiză, nici nu se poate deosebi care este limita cîntecului poporal şi de unde începe propria sa compoziţie". Astfel sînt, „Doina lui Sorin" şi „Pe sub flori mă legănai" din „La şezătoare", sau impresionantul cor „Reîntoarcerea secerătorilor" („Cîntecul cununii") din „La seceriş", splendida „Doină" a Stăncuţei din aceeaşi icoană de la ţară, cu adînc expresive recitative originale, precum şi, tot de aci, „Hora periniţei", de la prima pîn' la ultima notă, compoziţie proprie.

Cunoscător al credinţelor şi obiceiurilor, al traiului, al vieţii materiale şi spirituale a poporului, el este în aceeaşi măsură informat asupra istoriei romîneşti şi mai ales asupra istoriei muzicii noastre. Prin conferinţe publice şi studii speciale, el participă activ la dezbaterea problemelor muzicologice, etnografice, istoriografice şi organizatorice muzicale, cuvîntînd şi scriind: despre vestitul lăutar lugojan *Nica*, despre *Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Ion Vidu, Gheorghe Dima, Iacob Mureşianu*, despre jocul *„Romana"*, despre *„motivul muzical în creaţia populară"*, sau sintetizînd cunoştinţele sale în lucrări ştiinţifice mai dezvoltate ca *„Istoricul şi starea actuală a cercetărilor asupra muzicii populare romîneşti"*, comunicare făcută la Congresul internaţional de arte populare, ţinut la Praga în 1928 şi apărută în volumul respectiv „Istoria muzicii romîneşti din Transilvania" apărută în volumul „La Transylvanie", publicat de Institutul de istorie naţională din Cluj şi *„Muzica în Transilvania"*, studiu apărut în volumul „Muzica romînească" de azi, cartea sindicatului muzicanţilor instrumentişti.

Expunerile sale nu sînt abstracte, ci strîns legate de realitatea romînească şi de orientarea practică a muzicii noastre, în care el, oficial şi neoficial, joacă rol de căpetenie. Aşa, de exemplu, în calitate de director al artelor pentru Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş, din iniţiativa lui a fost înfiinţat Teatrul Naţional, Conservatorul de muzică şi artă dramatică, precum şi Opera Naţională din Cluj, prima operă de stat din ţara noastră.

Ca director al Operei Romîne din Bucureşti, Brediceanu a organizat orchestra proprie a acestei instituţii şi a pus în scenă 5 lucrări ale compozitorilor romîni ; iar în calitate de preşedinte al Comisiunii pentru Arhiva fonografică şi publicarea de folclor muzical, a întreprins cea dintîi activitate oficială, de Stat, pentru cercetarea ştiinţifică a cîntecului şi jocului popular.

Şi astfel, în graiul luminos al cronicii înfăptuirilor artistice, ştiinţifice şi organizatorice, istoria toarnă bronzul figurii maestrului pe care îl sărbătorim şi îl privim înălţîndu-se în perspectiva timpurilor ce au fost şi ce vin. Iar maestrul însuşi, înclinat asupra portativelor, sîrguieşte fără preget, senin, sigur de drumul pe care l-a deschis în cultura romînească şi pe care merge hotărît înainte. Revizuieşte un studiu mai întins asupra ritmului ternar în muzica noastră populară, e preocupat de originea ei, încheie o lucrare asupra interferenţelor muzicii noastre cu a megieşilor.

*

„Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai“...

Brediceanu, identificat cu poporul cîntecului Mioriţei, toarce mai departe firul de aur al melosului romînesc ;

„Coboară din munţi,
Din munţii cărunţi“...

Cîntă dorul şi jalea, întristările şi bucuriile şi aspiraţiile în viersul înfiorat al doinelor, al cîntecelor şi baladelor ;

„Mioriţă laie,
Laie bucălaie“...

Cîntă înainte, maestru al poporului nostru ! În străfunduri de inimi romîneşti răsună ecoul cîntării tale.

În armonia imnică a festivităţilor aniversare, a omagiului de admiraţie şi recunoştinţă a celor ce urcă şi coboară piscurile însorite ale vieţii, unim sărbătoreşte glasul nostru : MULŢI ANI TRĂIASCĂ !

Cîntăreţul dragostei şi al optimismului

– Cuvînt rostit la „Seara de cîntece de Ion Vasilescu“ –

de ION DUMITRESCU

prim-secretar al Uniunii Compozitorilor
maestru emerit al artei
laureat al Premiului de Stat

Concertul de astă seară nu este o aniversare, nici moment festiv şi nici popas în cariera de compozitor a lui Ion Vasilescu — cu discursuri şi duioase aduceri aminte.

Nu ştiu cîţi ani are Ion Vasilescu şi nici nu vreau să ştiu astăzi, cîte decenii de compoziţie împlineşte. Ştiu numai atît, că a intrat de mult în viaţa mea şi am impresia că-l cunosc de întotdeauna — deşi ne-am întîlnit tîrziu, cînd „îşi pusese ghiocei în păr“...

Ne-am cunoscut de aproape şi ne-am împrietenit de-a binelea acum cîţiva ani în urmă, cînd ne-am hotărît cu toţii să luptăm la Uniunea Compozitorilor pentru muzica romînească.

Şi de atunci, Ion Vasilescu a întinerit şi înfloreşte cu fiecare ispravă, cu fiecare succes al muzicii noastre, pentru că trăieşte numai pentru ea.

Vreau să spun că între muzicienii noştri de prestigiu, care au înţeles rosturile şi perspectivele muzicii romîneşti de azi şi-i închină zi de zi dragostea şi energiile lor, Ion Vasilescu reprezintă, în afară de compozitorul activ, pe înţeleptul sfătuitor — inima caldă şi neobosită pentru toţi oamenii şi toate problemele Uniunii. De el ne-am legat cu toţii prin tinereţea şi avîntul muzicii noastre — şi sub acest aspect nu pot să mi-l închipui aşa de curînd pe Ion Vasilescu pensionar al Fondului Muzical, nici aniversat cu program şi nici expediat în dosarul istoriei muzicii.

Concertul pe care îl prezintă Uniunea Compozitorilor şi Filarmonica în această seară, e un concert ca toate concertele obişnuite în ultimul timp şi pe care publicul larg a început să le caute şi să le îndrăgească. Face parte dintr-un ciclu, început acum doi ani din iniţiativa Uniunii, pentru popularizarea muzicii şi muzicienilor noştri, cu grijă şi deosebită atenţie.

Din alt punct de vedere, însă, concertul nostru poate părea ciudat pentru o parte din auditori.

Un concert de muzică „uşoară“ plasat sub prestigiul Filarmonicii de Stat şi Uniunii Compozitorilor, care are loc într-o sală destinată muzicii de cameră ; apoi, cîntăreţi cu reputaţia bine stabilită — eu i-aş numi „vedete“ ale Teatrului de Estradă şi ale muzicii uşoare la microfon şi pe discuri — reduşi la apariţii modeste, chemaţi să interpreteze cu discreţie şi într-o atmosferă de concert de cameră melodiile simple, acompaniate — vă anunț, numai de un singur pian — fie el susținut chiar de admirabilii Theodor Cosma și Iancy Körössy!

Unde e orchestra, unde sînt triourile vocale, unde e dirijorul întărîtat, unde sînt prelucrările orchestrale americane și regia execuției cu trombonii urcați pe scaune, glisînd languros, cu trompetele chiuind în tavan, cu buchetul de saxofoni răgușiți gîfîind în legănări grotești printre disonanțe și hărmălaia tobelor mari și mici? Unde e celesta, chitara electrică și contrabasul ciupit, în definitiv, unde e spectacolul, unde e comperul să ne pună în subiect și în atmosferă, să ne dreagă pofta de ascultat, ca la ospețele la care măscăriciul dezlănțuie apetitele, prezentînd în parte fiecare fel de bucate?!

Cei care gîndesc așa, să știe că intenționat le-am procurat decepții. Le sînt dator însă o explicație:

Noi am socotit că muzica lui Ion Vasilescu n-are nevoie de ambalaj special, melodiile lui calde și sincere n-au nevoie de costumație înzorzonată ca să le îmbrace sărăcia și să le ascundă platitudinea. Inspirația autentică și șlefuirea atentă dau forță și înțeles chiar numai firului melodic singur.

Am împins deci interpretarea spre concert, nu spre spectacol — spre simplitate și discreție, tocmai pentru a pune în evidență frumusețea permanentă a melodiilor și noblețea inspirației lui.

Maestrul Ion Dumitrescu rostindu-și cuvîntul la „Seara de cîntece de Ion Vasilescu".

Și aici, nu pot să nu mă opresc și să repet cu glas tare crezul compozitorilor noștri în primordialitatea melodiei. Muzica noastră populară, din care purcedem cu toții, ne învață acest lucru. Iar în tezaurul comorilor melodice care trăiesc și vor trăi întotdeauna în muzica romînească prin forța lor de expresie și de frumusețe — melodiile lui Ion Vasilescu își au locul și rostul lor.

Poporul nostru este creator de melodii — aș putea spune „numai de melodii" — a căror esență vine direct din acest mare suflet colectiv și străbate de peste milenii.

Cu „de dor", „de ducă", „de joc", „de jale" și „de nuntă", „cu busuiocu-n păr", „cu lăutarii după mine", cu „glasul roților de tren" se împlinește și se împletește laolaltă repertoriul nostru popular.

. . . .

Eu mi-am umplut toată copilăria și tinerețea cu studiul unei muzici grave și austere, cu exerciții de armonie, contrapunct și fugă. Afară de acestea, n-am iubit decît muzica populară și vă mărturisesc că multă vreme am disprețuit plăcerile altor muzici. Și cu toate acestea, în ziua în care am ascultat în șir melodiile lui Ion Vasilescu, am constatat că le cunosc pe toate. Sînt melodii pe care le-am învățat fără să le studiez și le-am găsit fără să le caut. S-au lipit de inima mea și nu le-am uitat.

La fel — socotesc că și dumneavoastră veți întîlni în această seară cîntecele care v-au fost dragi întotdeauna. Și dacă o să ne lăsăm purtați în voia lor, toată gheața severității, toată morga nefirească, toată importanța profesională, pe care ni le atribuim, se vor topi — ca să rămînem oameni la fel cu toți cei mulți, înduioșîndu-ne pînă la lacrimi și rîzînd de bucurie.

. . . .

Și mai am ceva de spus cu privire la acest concert: un lucru serios și important:

Concertul de astă seară e o primă ieșire organizată pe teren, e un atac, o defensivă și o ofensivă în același timp — o șarjă de melodie romînească împotriva valurilor de mambouri, bughi-ughi, sambe dezmățate și rock and roll-uri, care amenință de la o vreme să cotropească din nou gusturile și tineretul nostru. De altfel, melodiile lui Ion Vasilescu se aliniază în programul de față, purtînd steagul zdrențuit și mîndria celor 30 de ani de luptă, în crezul muzicii romînești.

Azi, mai mult ca oricînd, privind înapoi, ne putem da seama că peste „Creolele", „Lolele", „Valenciile", „Rioritele", „Mimosele", „Halleluyle", „Argentinele", „Negritele", „Ilonele", „Ramonele", „Muciaciosii" și „Alibabalele" — dacă le mai țineți minte — peste charlestoanele, foxurile, shimyurile și jazzurile pripășite pe malurile Dîmboviței, ca binecuvîntări ale influențelor cosmopolite de tot felul dintre cele două războaie, au străbătut şi cîntă melodiile sfioase ale lui Ion Vasilescu şi ale altora, încălzind inimile celor care vedeau şi văd în întunecatele rătăciri, pieirea culturii şi schimonosirea sufletului nostru.

. . . .

Aproape fără excepţie, melodiile lui Ion Vasilescu cîntă dragostea, iar cine cîntă dragostea, cîntă viaţa, cîntă optimismul, cîntă dorul de bine. Ion Vasilescu poate fi numit „trubadurul îndrăgostiţilor“. De la „Azi noapte te-am visat“ pînă la „Drag îmi e bădiţa cu tractorul“, iubirea cîntată de el e iubirea sufletelor tinere, curate, candide, e dragostea omului mic, a modestului cetăţean, care încearcă primii fiori şi care-şi visează căsuţa cu florile-n fereastră şi nevasta cu copii în braţe.

Deşi contemporan în bună parte cu un şir de generaţii de îmbuibaţi şi o societate de huzur — Ion Vasilescu rămîne fără reproş, cîntăreţul popular, iubit de cei mulţi şi modeşti, pentru care a înnobilat dragostea şi a exaltat optimismul şi voia bună. Nimic otrăvitor, nimic destrămat, languros, afectat, vulgar în muzica lui. Eterna tinereţe şi dragoste cîntată în forme vii şi limpezi pentru toţi. O duioşie profund omenească învăluie în parfumul ei toată această muzică. Şi dacă o laşi să te răzbată pînă la inimă, te face să plîngi cu gîndul la atîtea lucruri pe care pînă atunci le uitaseşi...

— *„Te-am aşteptat plîngînd, atîtea nopţi de-a rîndul, fiindcă numai tu mi-eşti gîndul şi viaţa mea“...*

— *„Te-aştept diseară-n Cişmigiu, pe aceeaşi bancă unde-am stat...“*

— *„La balul de sîmbătă seara cu cine mi-e drag voi dansa, cu dorul şi dragostea mea...“*

— *„Iubesc, iubesc, iubesc şi-mi vine să cînt, să rîd să plîng...“*

— *„Ar fi păcat să crească-n lume flori*
„De n-ai fi tu să le culegi;
„Ar fi păcat să scrii în vers comori.
„De n-ai fi tu să le-nţelegi...“.

Pentru cîţi nu se potrivesc aceste versuri?

. . . .

Iar cînd e vorba de Bucureştiul meu, vă spun că de multe ori mi-a stat pe inimă să-l cînt şi eu măcar ca Ion Vasilescu.

Din orice colţ al lumii te-ntorci la el, încerci nu numai euforia revederii, dar şi mirajul, recunoscut peste tot, al unui oraş cîntat aproape la fel ca Parisul şi Viena.

„La margine de Bucureşti / pe strada mea / umbrită de doi tei / Cu un covrigar şi-n colţ cu un grătar de mititei...

„Din marginea ta, Bucureşti / n-aş mai pleca oricît mi-ar fi de rău / pămînt de-aş mînca şi apă de-aş bea din şanţul tău...“

. . . .

ION VASILESCU

Dacă creaţia artistică nu se poate reduce numai la fenomenul spontan, dacă arta implică o gîndire şi gîndirea poate fi oricît de adîncă, problema accesibilităţii se pune clar: în scara de valori, care înlesneşte urcuşul neîntrerupt către muzica mare — această muzică „mică“ îşi are de împlinit rosturile ei.

Dar, în definitiv, cine poate să spună cu precizie cînd încetează „muzica mică“ şi cînd începe muzica mare? Şi cine ştie dacă muzica mică nu poate fi de multe ori mare?...

. . . .

Ce vreţi voi, criticilor severi şi încruntaţi, ce mă priviţi de sus, voi, muzicienilor solemni şi neînduplecaţi, ce vreţi cu mine dacă-mi plac cîntecele simple şi directe, cînd vreau să rîd la soare şi să plîng la focul amintirilor?

Şi muzica asta pe şapte note ticluite în taină cu grija şi modestia poporului — care tot din puţine lucruri face fapte mari, mă emoţionează mai adînc decît o dodecafonie serială, cerebrală, zămislită din riglă şi compas!

Şi vă mai mărturisesc că mi-ar plăcea să umblu „cu lăutarii după mine“, decît să dansez „mambo“ şi „iubesc cîrciumioara la şosea unde cîntă un ţambal şi c-o vioară“ decît orchestra de jazz isteric de la restaurantul din centru...

. . . .

Iertaţi-mă dacă prin organizarea acestui concert şi prin mărturisirile pe care vi le-am făcut, n-am fost întru totul pe placul tuturor.

Dar vom continua...

22 aprilie 1957, Bucureşti.

Un veac de la naşterea lui Eusebie Mandicevschi

de **LIVIU RUSU**

Aspectele culturale istorice sub care se înfiripează şcoala noastră naţională de creaţie muzicală sînt multiple. Nu este suficient să ne dăm seama că, venind în contact cu apusul, ni s-a deschis orizontul unei vieţi muzicale noi, cu totul altul decît ni-l ofereau genurile milenare ale cîntecului popular şi formele cultice, trecute şi ele prin seculare şi capricioase schimbări, ale cîntecului bizantin. Acest proces de influenţe, întîlnind aici un stadiu neevoluat de civilizaţie muzicală, nu are numai un rol activ, unilateral, de stimulare a forţelor creatoare locale. El recuperează, de la început chiar, valori pentru cultura muzicală apuseană, precizînd un aspect de interdependenţă. Agenţii apuseni, în genere profesionişti ce iau lumea în picioare în căutarea unui loc mai bun pentru existenţa lor, întîlnesc uneori forţe creatoare mai puternice, care, neputîndu-se realiza în faza nedezvoltată a tinerei vieţi muzicale, se desprind din orbita culturii naţionale pentru a se adapta la condiţiile favorabile ale culturii muzicale apusene. Geniul lui George Enescu, deşi cel mai strălucit, nu este singurul exemplu în această nouă ambianţă culturală, dovedind înclinarea către muzică a poporului nostru, puterea lui de creaţie.

În lumea muzicală a Vienei, sub oblăduirea lui Johannes Brahms, şi-a început cariera, de învăţat al muzicii şi compozitor, Eusebie Mandicevschi, fiul unui preot romîn din Bucovina cu oarecare filiaţiuni slave. S-a născut în Cernăuţi la 18 august 1857. Într-o atmosferă familială deosebită de cea pe care o cunoaştem din casa bătrînului Iraclie Porumbescu, unde prestanţa de scriitor în legătură cu Vasile Alecsandri şi alţi gînditori progresişti imprima lui Ciprian o atitudine revoluţionară faţă de stăpînirea habsburgică, se dezvoltă firea muzicală a lui Eusebie.

Şi aici există tradiţia unor preocupări intelectuale — fratele mamei sale Veronica, născută Popovici, este renumitul profesor de istorie de la Facultatea de teologie din Cernăuţi, dr. Eusebie Popovici, primul care sprijină pe tînărul Eusebie să se dedice unei profesiuni muzicale —, mai puţin pregnantă din punct de vedere naţional, dar în schimb avidă să cuprindă o etică umanistă, înţelegătoare, a năzuinţelor spirituale ale tuturor popoarelor conlocuitoare în vechea Austrie. În casa preotului Vasile Mandicevschi, cu slujba în satele Băhrineşti (Rădăuţi) şi Molodia (Cernăuţi), unde au crescut opt copii, se făcea multă muzică. Eusebie, al treilea copil, Ecaterina, sora mai mică născută în 1867, şi George (1870—1907) vor deveni profesionişti ai muzicii, ceilalţi, trei surori şi doi fraţi — Erast şi Constantin — amatori. Amintiri şi fotografii arată familia reunită în diferite împrejurări în ansambluri corale şi instrumentale.

Eusebie Mandicevschi şi-a început studiile muzicale la Cernăuţi, împotriva voinţei bunicului său, profesorul de teologie Constantin Popovici, la care este găzduit. Tînărul muzician îşi lua sub braţ sonatele de Mozart şi le studia, nestingherit în grădină. Nu avea nevoie de pian ca să citească muzică sau să-şi noteze încercările de creaţie. Compozitorul Isidor Vorobchievici (1836—1903) îi observă înclinările şi îi dă primele îndrumări sistematice. Progresele au fost remarcabile. La vîrsta de 16 ani dirijează o cantată proprie în cadrul Societăţii Filarmonicii din Cernăuţi, întemeiată în anul 1862, şi la a cărei şcoală de muzică a învăţat, se pare, şi cu I. Vincent (1819—1901), profesor cunoscut prin scrieri teoretice. Doi ani mai tîrziu, după terminarea liceului, în 1875, se înscrie la Universitatea din Viena, ca să studieze limba germană şi istoria, istoria artei şi ştiinţa muzicii. Mijloacele materiale ale părinţilor fiind minime, se ajutora dînd lecţii particulare. Probabil că în casa fabricantului Faber l-a cunoscut pe Johannes Brahms. Acesta îl trimite să studieze compoziţia la G. Nottebohm (1817—1882), un elev al lui Mendelssohn, Dehn şi Sechter. Se păstrează la „Gesellschaft der Musikfreunde" din Viena originalul scrisorii din 1879, prin care Brahms recomandă călduros, în calitate de membru al Comisiei de burse pentru artişti împreună cu Eduard Hanslick (1825—1904) şi Carol Goldmark (1830—1915), pe compozitorul romîn pentru a fi sprijinit *). Întors din campania din Bosnia (1878), Eusebie Mandicevschi începe o activitate multilaterală de *dirijor de cor* — Wienner Singakademie, Faber-Chor, Hornbostel-Chor, Miksch-Chor şi corul său propriu pe voci egale — unde cultivă interesul cercurilor muzicale pentru literatura corală „a cappella" din veacurile XVI-XVIII (1879—1920); *dirijor de orchestră* — Orchesterverein der Gesellschaftermusikfreunde (1892-1896); arhivar şi bibliotecar al aceleiaşi societăţi de la 1887 pînă la sfîrşitul vieţii, identificîndu-se cu tradiţia muzicală vieneză care dăinuieşte aici de la începutul veacului XIX, din vremea marilor clasici ; *profesor* de la 1896 la Conservatorul societăţii, care se transformă în 1909 în „Staatsakademie für Musik und Darstellende Kunst“ unde a predat istoria muzicii, studiul instrumentelor şi istoria instrumentelor, armonia, contrapunctul şi literatura cîntului ; *organizator de expoziţii muzicale* — prezentarea secţiei istorice a societăţii sale cu ocazia expoziţiei internaţionale pentru muzică şi artă dramatică din 1899 la Viena, o expoziţie istorică Brahms cu ocazia dezvelirii monumentului acestuia la Meiningen în 1899, o expoziţie Beethoven la 150 de ani de la naşterea sa la Viena, o expoziţie Brahms la Viena, comemorînd 25 de ani de la moarte, organizarea unei expoziţii Schubert, tot la Viena, la 125 de ani de la naştere ; *editor şi adnotator al marilor clasici* — prima editare integrală a operelor lui Franz Schubert (Breitkopf und Härtel), pentru care fapt i se decerne titlul de „doctor sine examine“ al Universităţii din Leipzig, prima editare integrală a operelor lui Ioseph Haydn (Breitkopf und Härtel), şi prima editare integrală a lui Johannes Brahms, (Breitkopf und Härtel), revizuirea sonatelor de Beethoven după ediţiile cele mai vechi văzute de autor, scoaterea la iveală a unor compoziţii inedite ale acestuia, „Zweite Beethoveniana“ de Nottebohm, a unor lucrări de Johann Sebastian Bach, Antonio Caldara şi altor compozitori, realizînd basul continuu, reconstituind manuscrise şi adnotînd date ştiinţifice. Mai face parte timp de decenii întregi din diferite comisii ale statului pentru probleme artistice, fiind cinstit cu diferite distincţii, dintre care cea mai frumoasă este, poate, cea de cetăţean al oraşului Viena, oraşul tradiţiei clasice a muzicii. La 13 iulie 1929, în vîrstă de 72 de ani, Eusebie Mandicevschi se stinge, nu departe de aici, la Sulz. Oraşul de care s-a legat prin munca sa fără preget şi care i-a devenit a doua patrie, îi ridică alături de mari muzicieni, mormîntul de onoare.

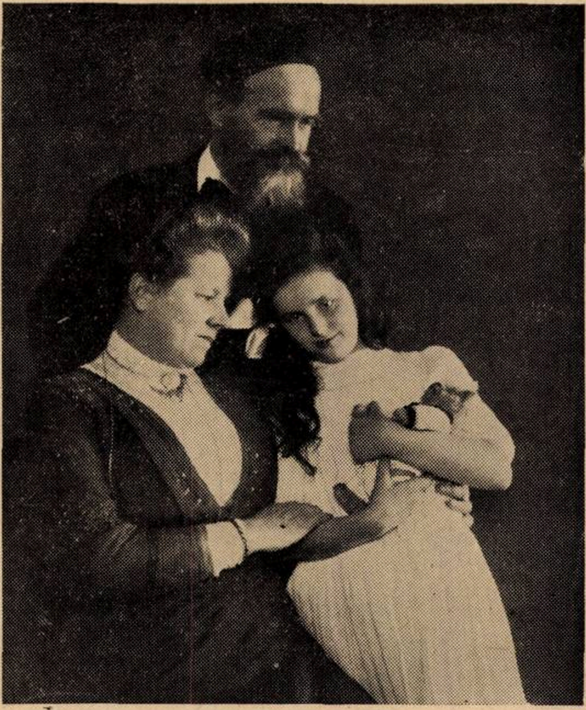
---

*) Weitaus am meisten zu loben erachte ich Mandyczewski, dessen Vorlagen ernstlich erfreulich sind. Sie zeigen nicht nur in Allem, was zu lernen ist, einen bedeutenden, ruhigen und sicheren Fortschritt; sie geben auch Zeugnis von einer Entwicklung seines Talents, die man immerhin nicht berechtigt war zu erwarten. Citat după K. Geiringer — Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski. (Zeitschrift für Musikwissenschaft — Mai 1933).

Elevii săi, circa 1000, după cum afirmă el însuşi în schiţa biografică întocmită la cererea fratelui său Constantin Mandicevschi, la 2 decembrie 1923, pentru a fi trimisă lui D. Kiriac, sînt răspîndiţi în toată lumea. Cităm din aceştia pe Karl Prohaska (Viena), Heinrich Rietsch (Praga), Gustav Jenner (Marpurg in Hessen), Leone Sinigaglia (Torino), Rosario Scalero (New-York), Henry Hadley (Boston), Robert Thomas Brandt (Odesa), Rudolf Béla (Elveţia), dr. Hans Gal (Edinbourgh), Richard Brodkorb (Cernăuţi) ş. a. Dintre elevii romîni s-au distins George Mandicevschi, Ecaterina Mandicevschi, Constantin Şandru, Ilarie Verenca, Emil Dinu Riegler, Ion Scărlătescu şi, mai ales, Marţian Negrea.

Opera sa, cuprinzînd scrieri muzicologice şi compoziţii, este şi ea destul de însemnată.

Din cauza pasiunii cu care s-a dedicat ediţiilor critice ale marilor clasici, nu a dorit să ocupe, după retragerea lui Eduard Hanslick, catedra de ştiinţa muzicii la Universitatea din Viena, al cărui urmaş a fost, după cum se ştie, Guido Adler *).



Eusebie Mandicevschi, cu soţia şi fiica sa.

Diferite studii răspîndite prin revistele de specialitate ale vremii, numeroase analize pentru programele marilor concerte din Viena (1900—1912), articole de critică în „Deutsche Kunst und Musikzeitung“ din Viena (1890-1900 şi „Musical Times“ din Londra (1901-1908), lucrarea asupra simfoniilor lui Schubert (1885), consideraţii asupra cîntecului popular rus şi a corului Slavianski etc. merită să fie traduse şi publicate în limba romînească.

O însemnată latură a activităţii sale o prezintă creaţia, mai ales că prin aceasta îşi leagă numele direct de cultura romînească. În afară de cîteva lucrări instrumentale — o sonată din tinereţe, 30 de variaţiuni şi 10 variaţiuni pe teme de Haendel, prelucrări de coral ş. a., întreaga operă este vocală. Acest învăţat pe care-l consultau muzicienii de seamă ai timpului, a rămas prins sufleteşte în sfera de sensibilitate estetică a mediului cultural din Bucovina, a năzuinţelor creatoare ce s-au ivit aici. Este ceva în noi care ne atrage într-una spre locurile îndepărtate ale copilăriei. Aşa cum ţăranul, plecat peste mări şi ţări, revine după ani de zile la pămîntul său, tot astfel Eusebie Mandicevschi spre sfîrşitul lungii sale vieţi, închinate promovării vieţii muzicale vieneze, se întoarce la cîntecul popular romînesc. Contribuţia sa la dezvoltarea muzicii noastre reprezintă o faţă necunoscută în istoria muzicii.

---

*) Vezi K. Geiringer op. cit. pag. 306.

Ne aflăm încă în perioada de adunare a materialului documentar necesar unui studiu mai temeinic asupra vieţii şi operei lui. Din fondul de manuscrise al Academiei R.P.R. obţinut prin donaţie şi achiziţie de la familie, ce cuprinde în întregime cele 12 cicluri liturgice după Sf. Ioan Gură de Aur, lipsesc multe din lucrările profane, compoziţii originale şi prelucrări de cîntece populare. Academia posedă copia primelor două volume — 52 şi 80 cîntece din cele 200 de cîntece armonizate după colecţia lui Alexandru Voevidca. Volumul 3 — 68 de cîntece — se află la fiica sa Virginia Cisartz în Mönichkirchen. Tot acolo se află un fragment din cantata „În Ţara fagilor", 21 coruri pentru voci de femei cu texte romîneşti, 11 coruri cu texte ucrainiene, pentru voci de femei şi unul bărbătesc, 74 de cîntece pentru copii cu texte germane, un pachet cu lucrări din epoca studiilor liceale ş.a. Parte din cîntecele populare romîneşti armonizate pentru cor mixt au fost editate de către cel ce scrie aceste rînduri în „Culegere de coruri din compozitori bucovinieni" (1938). Alte cîteva coruri se mai găsesc în biblioteca Ion Vicoveanu din Vicovul de Jos şi, probabil, în biblioteca Societăţii Carmen din Bucureşti. Nu ştim unde sînt cele patru cantate compuse cu diferite ocazii şi rămase netipărite, precum şi o serie întreagă de cîntece populare germane, ruseşti şi maghiare, prelucrate pentru cor sau pian. Am intervenit pentru obţinerea de la Viena a compoziţiilor tipărite (op. 1. 8, apărute între anii 1881—1885), printre care se află şi 18 cîntece romîneşti cu texte în majoritate de Vasile Alecsandri, traduse în limba germană de I. Wiedmann.

Prin enumerarea aceasta, desigur necompletă, dorim să atragem atenţia cititorului asupra bogăţiei unei opere, care a fost răvăşită în bună parte în timpul ultimului război mondial, şi a cărei reconstituire prezintă serioase dificultăţi de investigaţie pe teritoriul a cel puţin trei ţări.

Stilul în care a compus Eusebie Mandicevschi denotă principiile unui riguros academism. Impulsurile sale creatoare nu sînt atît de puternice încît să profileze un caracter muzical original. Contactul cu muzica populară romînească, care i-ar fi putut asigura operei sale această trăsătură de noutate, de prospeţime, îl reia într-o epocă tardivă, cînd cariera sa muzicală se apropia de sfîrşit, cînd prodigioasa sa putere de muncă înclina să se istovească, ceea ce face ca aceste realizări ale sale, la care a lucrat în ultimii ani ai vieţii cu rîvnă şi dragoste, să poarte pecetea aceluiaşi scolasticism armonic apusean, nu totdeauna adecvat cîntecului popular. Este interesant de constatat că în scrisorile dintre Mandicevschi şi Brahms (1882—1896), publicate de K. Geiringer, nu se găseşte nici un cuvînt cu privire la muzica populară romînească, ceea ce chiar dacă s-ar fi întîmplat, nu ştim ce interes ar fi trezit în preocupările lui Brahms. Eusebie Mandicevschi nu este un revoluţionar, cum era Ciprian Porumbescu, care nu se sfieşte să cînte lui Giuseppe Verdi din toată inima doina romînească şi care în permanenţă este obsedat de viziunea unei culturi muzicale izvorîte din popor. În munca de harnică furnică a acestuia, îngropat în arhiva muzicală de la Gesellschaft der Musikfreunde, se ascunde corectitudinea pedantă a unui filolog, care nu crede că anumite canoane ale tradiţiilor clasice ar putea lua apă vie din izvoarele proaspete ale melosului popular din patria sa. Prelucrarea de cîntece populare nu o consideră creaţie şi nici nu se gîndeşte la o posibilitate de dezvoltare a motivelor populare. Doar în discuţiile întîmplătoare ce le are, cîteodată, cu elevii săi romîni, priveşte cu ochi vii această problemă şi atunci parcă regretă că nu şi-a închinat toată viaţa ridicării poporului său. I-ar trebui pentru aceasta o viaţă nouă. Maestrul este însă bătrîn şi obosit.

Şi totuşi studiul operei sale este atrăgător.

Stilul său coral, hrănit de cea mai bună tradiţie clasică, dovedeşte o măiestrie neatinsă de vreun compozitor pînă la apariţia lui George Enescu. Cele 12 liturghii ortodoxe, revăzute cu puţine zile înaintea morţii, sînt o culme a creaţiei sale. Ele depăşesc un interes cultural istoric, pe care de obicei sîntem înclinaţi a-l risipi din belşug pentru acest stadiu al dezvoltării noastre muzicale, şi se impun ca valori de adevărată artă. Situate în evoluţia muzicii corale bisericeşti din Bucovina, aceste compoziţii cimentează o tradiţie a genului sub influenţe vădit apusene.

O deosebită preocupare în creaţia lui Eusebie Mandicevschi o constituie cîntecul pentru copii. Amintirile din casa părintească îl leagă de acest gen atît de neglijat şi stîngaci realizat încă la noi. Plimbîndu-se prin Prater, marele parc al Vienei, se inspiră, notează şi trimite surorii sale Ecaterina, cîntece ca „Aia, baia cu tigaia", „Cum te cheamă — soarbe zeamă", „Doi la oi, doi la boi, doi cu tetea la cimpoi" ş. a. ce vor atrage pe micii interpreţi prin ingenioase forme de canon, concepute în scopul de a le dezvolta de timpuriu gustul pentru muzica polifonică. Cît era de mare această dragoste a compozitorului pentru cei mici, o dovedeşte opereta pentru copii „Un bal mascat", compusă ad-hoc cu ocazia aniversării de 70 de ani, în 1894, a părintelui său şi executată în cercul de copii al familiei, o dată cu vodevilul „Juneţele şi bătrîneţele" şi o uvertură pentru două piane şi cvartet de coarde.

Un mare rol l-a avut în activitatea de compozitor romîn a lui Eusebie Mandicevschi sora sa, Ecaterina, îndelungată vreme profesoară de muzică la liceul ortodox de fete din Cernăuţi. Acestei vrednice profesoare, care a împlinit în februarie 1957, vîrsta de 90 de ani, îi datorăm iniţiativa compunerii corurilor pentru voci egale după V. Alecsandri, M. Eminescu, Al. Vlăhuţă, Şt. O. Iosif, D. Anghel, Matilda Cugler Poni şi alţi poeţi romîni. Cele aproape 200 de scrisori, trimise de Eusebie surorii sale, aflate şi ele în păstrarea Academiei R.P.R., vor dezvălui inedite şi interesante date în această ordine de idei. Copiilor, făcute de către Ecaterina Mandicevschi după manuscrisele originale ale fratelui, le datorăm salvarea mai multor lucrări. Amintirile Ecaterinei Mandicevschi, în care apare figura prietenească a lui Johannes Brahms sînt pline de admiraţie şi dragoste pentru fratele mai mare. La rîndul său, compozitorul o copleşeşte pe sora sa cu nenumărate atenţii, care-l ţin în permanent contact cu familia.

În Bucovina, muzica lui Eusebie Mandicevschi s-a bucurat într-o vreme de o largă popularitate. Societăţile corale „Armonia", „Tudor Flondor", „Ciprian Porumbescu" şi „Musikverein-ul" înscriau în programele lor cu regularitate lucrările sale. Cîteodată apare la pupitru însuşi autorul ca să-şi dirijeze o cantată sau o liturghie, dar la Viena cu ocazia unei sărbătoriri, unde i se cîntă lucrările, se scuză că nu este compozitor. Modestia caracterizează acest personaj bun la suflet, înclinat într-una spre un uşor umor, — al cărui portret făcut de pictorul vienez Mihalek, după schiţele luate în camera sa de lucru, ni se păstrează.

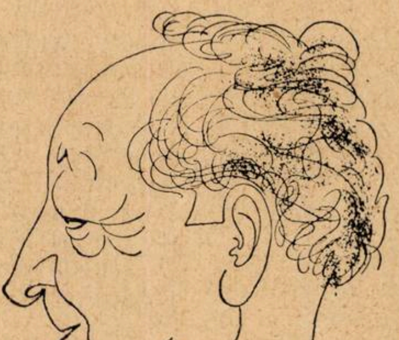
Într-o evocare a personalităţii sale, Marţian Negrea îşi aduce aminte cum acest mare profesor cu renume mondial, îl căuta pe el, studentul sărac adăpostit la Capela romînă din Viena, numai pentru plăcerea de a schimba cîteva cuvinte în limba maternă. Cîteodată, între manuscrisele marilor clasici ai Apusului, îl apuca un dor ascuţit după patria răsăriteană. Regretînd că împrejurările l-au desprins din sfera directă a nevoilor noastre culturale şi că nu întreaga sa muncă a fost închinată acestora, trebuie în acelaşi timp să ne mîndrim cu faptul că prin Eusebie Mandicevschi s-au învederat virtuţile creatoare ale poporului nostru.

La împlinirea a 100 de ani de la naşterea sa, cînd muzica romînească se află în plină dezvoltare şi scrutăm cu atenţie trecutul ei nu prea îndepărtat, să ne dăm silinţa să cuprindem viaţa şi opera lui Eusebie Mandicevschi în larga acţiune de reconsiderare a valorilor noastre culturale.

CREAŢII ROMÎNEŞTI

Trio pentru coarde de Ludovic Feldman

de ARMINIU CASSVAN



Desen de Ross

Cu tot schematismul care ameninţă orice încercare de a clasifica lucrările unui autor aflat încă în plină activitate, vom putea înţelege mai bine creaţia de pînă azi a lui Ludovic Feldman dacă o vom împărţi în trei etape. Prima dintre acestea, reprezentată în special de Trio-ul pentru suflători (Premiul George Enescu 1946), se poate caracteriza prin strădiunţa — timpurie în raport cu debutul componistic al autorului — de a se exprima într-un limbaj apropiat de mult discutata sensibilitate contemporană. Urmează o perioadă mai îndelungată în care problema limbajului contemporan pare să fi trecut pe un plan secundar faţă de aceea a continuării unei tradiţii de şcoală naţională. Caracteristice pentru această perioadă sînt lucrări ca: cele două Suite pentru orchestră, Poemul Concertant pentru vioară şi orchestră, Concertul pentru flaut şi orchestră de cameră, Balada pentru vioară şi orchestră (Premiul de Stat), Scenele de balet şi Oda Solemnă în memoria unui mare artist.

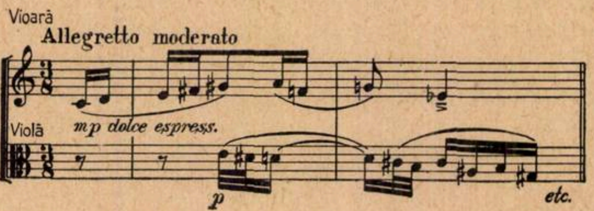
Sonata pentru violă şi pian, ocupă un loc aparte în creaţia compozitorului, făcînd tranziţia către etapa următoare, reprezentată de Trio-ul pentru vioară, violă şi violoncel.

Acesta din urmă — început în ultimele luni ale anului 1955, şi terminat la începutul anului următor — marchează un important pas înainte, constituind un element de sinteză a celor două momente anterioare. Într-adevăr, fără să renunţe la incontestabilele perspective pe care le oferă folosirea unor intonaţii şi formule ritmice derivate din cele populare, abordarea creatoare a modalismului, — în această lucrare Ludovic Feldman înţelege să aparţină timpului său, incompatibil cu naivităţile limbajului muzical practicat de adepţii unui anumit etnografism folcloric.

Partea I-a· Allegretto moderato

În intenția compozitorului, primele trei mișcări ale Trio-ului converg către a patra, deci am putea să le considerăm — în linii mari — preludii ale acesteia din urmă. Deoarece, pe de o parte a doua și a treia mișcare au forme bine definite, corespunzînd obișnuitelor prime două părți ale unui Trio (sonată și lied) iar pe de alta, partea întîia prezintă o structură esențialmente contrapunctică, apanaj al vechilor preludii, — vom considera doar această primă parte ca un preludiu, cu atît mai mult cu cît acesta din urmă nu obligă la o formă specială și poate fi monopartit, bipartit sau tripartit, cum e cazul în prezenta lucrare (tripartit cu o mică codă ce readuce tema a doua).

Această mișcare pornește de la un nucleu melodic de o structură particulară, expus inițial de violină.


1

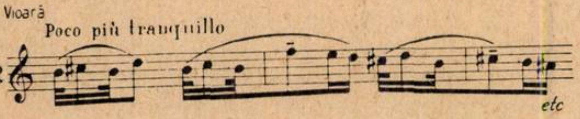
Constituită din două linii, ascendentă și apoi descendentă, această idee are un caracter bimodal, conținînd un fragment hexatonal pe primul versant și un tetracord lidic pe celălalt. În acest nucleu melodic este folosit — în mod inconștient desigur — un procedeu care poate fi întîlnit în mod frecvent în lucrările lui Bela Bartók și anume desființarea în coborîre a alterațiilor întîlnite în suire și totodată apariția unor alterații noi acolo unde ele nu existau.

În felul acesta, nici unul din cele 9 sunete alcătuind nucleul tematic nu se repetă, restul de trei care ar completa totalul cromatic (do diez — si — la diez) fiind și ele prezente în momente complementare ale contrapunctului realizat de violă.

Cu toată această epuizare a totalului cromatic, care ar ispiti pe unii să pună în grabă și desigur pe nedrept eticheta de „serialism“, nu dispare cîtuși de puțin sentimentul modal romînesc, perceptibil mai ales datorită contrastului melodic și ritmic adus de al doilea versant al celulei melodice (în modul lidic), nu dispare de asemenea atracția tonală în sensul unei tonalități în accepția ei largă, apropiată de cea întîlnită la Bartók. Astfel, trebuie menționat că polul tonal al acestei părți este do.

Pornind de la acest unic nucleu melodic, compozitorul îl dezvoltă folosind procedee contrapunctice ca imitația, inversarea, micșorarea valorilor, — către o precipitare în șaisprezecimi. Deși supusă unor deformări evidente, melodice și ritmice, care o fac să treacă printr-o continuă transformare, prima idee participă direct sau furnizează elementele constitutive ale acestei dezvoltări bazate — cu toată diversitatea melodică și ritmică — pe o strictă economie a mijloacelor.

A doua expunere a celulei melodice (Ex. 1) și întreaga țesătură contrapunctică care o continuă, bineînțeles mult modificată, este mai concisă și duce de la un material tematic cunoscut la o idee nouă, de o respirație mai largă aducînd un ușor contrast (poco piú tranquillo) față de prima.


2

Ea se caracterizează printr-o insistență pe aceleași formule, sugerînd o încercare repetată și neputincioasă de a învinge un obstacol. Astfel, dacă primele două eforturi realizează un progres, adică un salt la terță mică și apoi la cvintă micșorată, următoarele încercări, determină o prăbușire pînă la octava mărită inferioară (de la *si* la *si bemol*). După momentul inițial homofon al ideii secundare procedeele contrapunctice sînt reluate cu o și mai remarcabilă variație ritmică, această suprafață încheindu-se prin mari contraste de intensitate (ppp, apoi după numai o măsură f, apoi dim. și p).

O ușoară accelerare a tempo-ului pregătește revenirea primei idei la octava superioară. De data aceasta mișcarea vocilor este mai vie, mai agitată și duce la o culminație. Vioara se oprește pe un tril și repetă apoi intervalul de terță mare dînd senzație de legănare în sens contrar aceleia realizată de violă și violoncel, care pare să suspende pentru un moment discursul muzical pentru a pregăti coda. Aceasta aduce mai întîi capul tematic al ideii secunde de trei ori repetat (expus de violină „sul tasto“ care este precedat de un sunet prelungit — con sordina — la violă și de un flageolet al violoncelului), și apoi întreaga temă modificată. Ideea a doua a acestei părți este întreruptă și violina participă la efectul special al surdinei și flageoletelor prin cîteva sunete cu indicația pizzicato, care încheie prima parte a Trio-ului.

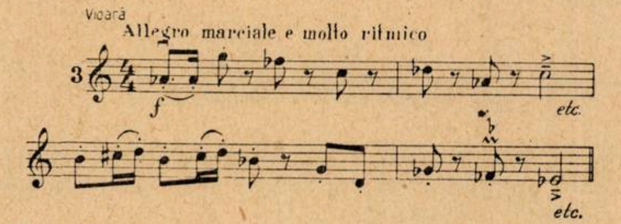
În legătură cu aceste ultime măsuri ale părții I-a este interesant de remarcat predilecția compozitorului pentru folosirea unor efecte speciale, lucru valabil pentru întreaga lucrare. Însfîrșit, ca o particularitate importantă a întregii mișcări trebuie relevat caracterul cu predominanță linear al contrapunctului folosit. Astfel, impulsul inițial este în general cel melodic, armoniile rezultînd din mișcarea vocilor.

II. Allegro marciale e molto ritmico

În partea II-a predomină stilul armonic. Compozitorul nu renunță desigur la imitații sau alte procedee contrapunctice. Frecvența formulelor acordice de acompaniament, tipic homofone, precum şi o anumită pulsaţie ritmică precisă pledează însă pentru conceptul armonic.

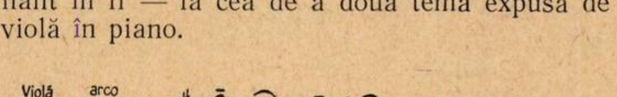
Scrisă în formă de sonată, această mişcare se opune, atît prin dimensiunea redusă cît şi ca atmosferă (de la allegro marciale la allegro appassionato) finalului.

Prima temă, patratică (8 măsuri), opusă şi din acest punct de vedere ideilor melodice, în general nesupuse unei simetrii, întîlnite în prima parte foloseşte trăsături specifice stilului prokofievian cum ar fi caracterul capricios al liniei melodice care, divizibilă parcă în mai multe fragmente deosebite ca apartenenţă tonală, cutreieră diferite tonalităţi pentru a poposi, în urma unei cadenţe perfecte, într-un ton îndepărtat, cu totul surprinzător. Datorită pe de o parte clarei apartenenţe tonale a fiecărui fragment al liniei melodice iar pe de alta structurii ei simetrice, fraza muzicală capătă un aspect clasicizant, contrazis de momentul armonic — contemporan. Acest compromis împrumută temei cu un caracter marţial o nuanţă ironică, poate chiar sarcastică. Ea generează un ritm de marş, în triole, realizat chiar pe baza acordului perfect major al tonalităţii si major şi apoi a celui de tonică al tonalităţii omonime, si minor.



Reexpunerea temei modificată se face la dominantă de către violoncel, care îi dă un caracter parcă şi mai sarcastic.

A treia apariţie a temei, tot la violină, de data aceasta în tonul iniţial aduce o înduioşare, o slăbire a tensiunii. Dintr-un fragment al temei se naşte puntea, scurtă în şaisprezecimi, care duce — prin intermediul unui punct culminant în ff — la cea de a doua temă expusă de violă în piano.



Amintind tot melodica prokofieviană, acest nou element tematic aduce contrastul necesar, generînd o atmosferă delicată, graţioasă, cu nuanţe lirice şi deci cu totul opusă celei de pînă acum. Plurivalenţa tonală este şi aici evidentă. Astfel, dacă, după surprizele obişnuite, primul fragment al temei pare să sugereze o oprire în la bemol minor (deşi compozitorul scrie si natural şi nu do bemol) ceea ce urmează contrazice presupunerile tonale anterioare, schiţînd o încheiere în si bemol minor, tonalitate contrazisă la rîndul ei de ultimul fragment melodic care aduce anumite inflexiuni lăutăreşti ce ar putea să ţină de mi minor. Aceste interpretări armonice se fac, bineînţeles, ghidîndu-ne exclusiv după linia melodică deoarece ea defineşte anumite tonalităţi, chiar dacă ele sînt contrazise, aşa cum se întîmplă şi în prezenta lucrare, de un acompaniament ce continuă într-o anumită măsură tradiţia strawinskiană a „başilor falsi".

Este interesant de relevat efortul de a conjuga în această temă influenţa prokofieviană cu intonaţiile populare. La a doua expunere a ei tema este scurtată, lipsindu-i anumite elemente constitutive, care vor fi regăsite ulterior, la începutul dezvoltării. În afara acompaniamentului, de esenţă homofonă care trece de la violoncel la violă, apare de data aceasta o contramelodie la violoncel ce duce — printr-o creştere a intensităţii — la dezvoltare.

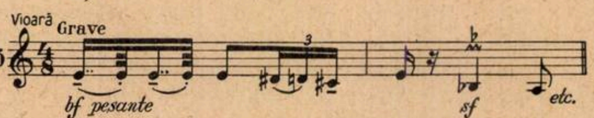
Scurtă, aceasta începe fără nici o altă tranziţie, în lipsa unei suprafeţe concluzive, tocmai cu elementele sus amintite expuse în mod repetat pe trepte diferite. Pregătită de contramelodia menţionată mai sus a violoncelului, dezvoltarea foloseşte cu precădere procedee contrapunctice, ceea ce însă nu schimbă sensul general, esenţialmente homofon, al întregii mişcări. În dezvoltare este exploatată tema a doua, al cărui prim fragment capătă o nouă expresivitate prin inversare (la violoncel). Predictul reprizei este realizat de acorduri în tremolo, (în fff), la violină şi violă, în timp ce violoncelul repetă capul tematic inversat al primei idei. Se realizează astfel din nou o atmosferă specifică, caracteristică pentru anumite momente ale lucrării.

Probabil în dorinţa de a compensa respiraţia scurtă a dezvoltării, în repriză intervin elemente de conflict între cele două teme ale expoziţiei. Ca ultim rezultat al acestei frămîntări, ideea a doua este fărîmiţată, păstrîndu-se doar capul tematic, repetat în mod obsesiv de violină. Optimi descendente (tremolo) pregătesc o ultimă suprafaţă înainte de codă. Pe o legănare realizată de violină şi violoncel în registrele extreme, viola expune ultimul fragment (lăutăresc) al temei a doua. Este un moment de bitonalism rezultat din supunerea tonalităţilor sol bemol major (violină) şi do major (violoncel). Revenirea capetelor tematice ale celor două idei melodice precede coda, care duce la paroxism elementele temei principale, culminînd în game de sens opus susţinute de un punct de orgă la violă ce măreşte tensiunea armonică.

III. Grave.

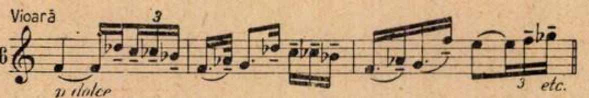
Scrisă în formă de lied, această mişcare aduce atmosfera unui marş funebru. Prima idee, expusă de violină pe un acompaniament homofon, nu poate fi perfect delimitată. Este vorba despre o celulă melodică (a) care generează mereu noi continuări, apropiindu-se din acest punct de vedere de tratarea ideilor întîlnite în prima parte a lucrării.

a)

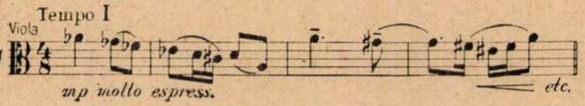


Bazată pe repetarea insistentă, în valori punctate, a unui singur sunet urmată apoi de o scurtă coborîre cromatică, prin care se revine la repetarea obsesivă a aceluiaşi sunet, urmată de o cădere de cvartă mărită, această celulă melodică aminteşte anumite accente tragice întîlnite în muzica romantică. Discursul muzical continuă, bazat pe acest unic fragment melodic mereu modificat, pînă la o creştere maximă a expresivităţii acestuia — în triple corzi la violină — care duce la o nouă idee (b), auzită tot la violină în timp ce viola continuă ritmul punctat al primei celule melodice.

b)



Înrudit în mod vizibil cu *a* şi alcătuind împreună cu acesta A-ul-bipartit al formei de lied, *b* aduce o încercare repetată de a realiza un cît mai mare salt expresiv. Dar, după puţine măsuri, această nouă celulă melodică dispare făcînd loc unei punţi (pochissimo più mosso), derivată tot din materialul tematic auzit, către al doilea element, B, monopartit al formei de lied, expus iniţial de violă.



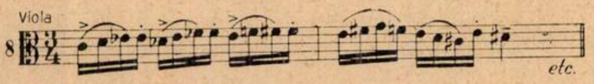
Pornit dintr-un vag la bemol major, acest motiv este trecut prin mai multe sfere de atracţie tonală creînd o impresie de instabilitate, luminată deodată de întoarcerea pe însuşi acordul de tonică din la bemol major, mereu repetat. Episodul B se încheie, în mod poate surprinzător, cu o cadenţă liberă a violoncelului care descinde mai întîi pentru a urca apoi crescînd totodată în intensitate. Această cadenţă, îndeajuns de lungă, deşi aduce în mod incontestabil o noutate faţă de prezenţa anterioară a celor trei voci, nu justifică în mod suficient, din punct de vedere al tensiunii intervalice, scăderea de la polifonia la trei voci la monodie, ieşind astfel oarecum din stilul acestei părţi, de un conţinut tragic, plin de expresivitate.

Revenirea A-ului, impresionantă, se produce la violoncel în timp ce viola realizează, ca o continuare bine venită a cadenţei, un acompaniament cromatic şerpuitor în treizecidoimi.

Încheierea întregii mişcări este pregătită de această peregrinare îndelungată a violei care se opreşte în cele din urmă pe un punct de orgă. În codă este readusă, (la violină) ca o presimţire a sfîrşitului, amintirea B-ului, în timp ce violoncelul repetă un motiv în treizecidoimi, răsunînd ca un ultim suspin.

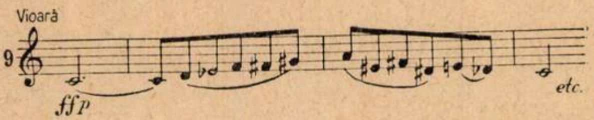
IV. Allegro molto appassionato

Realizînd contrastul necesar faţă de partea precedentă, prima temă a formei sonată — de fapt un grup de teme cu forma a-b-a — debutează cu o idee motorică, vehementă şi obsedantă, expusă iniţial de violă, pornind de la do minor



şi continuată prin valori punctate de violină în timp ce impulsul motoric iniţial persistă la celelalte instrumente.

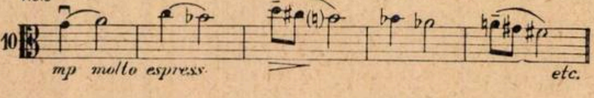
Urmează o a doua idee melodică, foarte scurtă, care are mai mult rolul unei punţi de legătură cu revenirea ideii iniţial.



De data aceasta prima idee este supusă unei prelucrări tematice în cadrul căreia valorile punctate şi variaţia ritmică joacă un rol precumpănitor.

Puntea este generată de amintitul ritm punctat care îşi pierde pe drum vehemenţa prin augmentarea valorilor (pătrimi apoi doimi), pregătind un alt climat, potrivit cantilenei.

Ca şi tema întîia, această a doua idee a formei sonată cuprinde două elemente cu revenirea primului (a-b-a). Precedat de un acompaniament în triole ce-l va însoţi, primul element melodic al temei a doua expus iniţial tot de violă, aduce — după atîta frămîntare — o poetică seninătate, amintind, dacă ţinem seama şi de acompaniament, de cîntecul de leagăn.



De o inspiraţie autentică, apropiată ca stil de prima temă din partea I-a a Trio-ului, această idee melodică evocă anumite inflexiuni ale cîntecului popular legate — ca şi în tema menţionată din partea întîia a lucrării — în special de modul lidic, al cvartei mărite (pornind de la sol). Ca în multe cîntece ale folclorului nostru, acest prim element melodic încheie pe mi, relativa minoră a lui sol.

Al doilea element al temei secunde auzit la violină, pe acelaşi acompaniament în triole, are un caracter mai improvizat şi în acelaşi timp mai impersonal, făcînd legătura cu revenirea primului element, care este precedată de cîteva tacte de „efecte speciale“, menite să o pună în valoare. Fără nici o altă tranziţie decît un moment straniu (quasi ponticello) cu care se încheie — altfel decît la prima expunere — tema a doua, se trece la dezvoltare.

În prima secţiune, dezvoltarea, care întrece în dimensiuni expoziţia, exploatează şi duce la un punct culminant tema întîia, susţinută uneori de triolele acompaniatoare ale temei a doua. Dimpotrivă, secţiunea a doua a dezvoltării foloseşte cu precădere tema secundară, într-o luptă continuă cu frînturi ale primei teme. Sub diferite forme, prima temă este deci prezentă de-a lungul întregii dezvoltări. Într-un al doilea moment culminant, ea biruie şi este expusă în ff, ruvido, de violoncel cu acompaniamentul ei iniţial realizat de celelalte instrumente, pulverizîndu-se apoi în simple accente care îi aduc amintirea pînă în pragul reprizei.

Revenirea tot la violoncel, a temei întîia — mai întîi timid şi apoi în trepidaţia ei normală — constituie poate un punct nevralgic al acestei mişcări, fiind mai puţin convingătoare şi mai „construită“. Pe de altă parte însăşi tema a doua, care revine la locul potrivit conform expoziţiei, este prea caracteristică, prea finită aş spune, pentru a se preta iarăşi la o dublă expunere, ca în expoziţie. Compozitorul înţelege în parte acest lucru şi întrerupe reeditarea expoziţiei, făcînd să intervină din nou, ca într-o nouă dezvoltare, prima temă, motorică, ce duce la al treilea şi ultimul punct culminant al mişcării. Ca un element ciclic apare acum prima temă a părţii a doua a cărei ironie prokofieviană răsună parcă cu o nuanţă tragică. Coda (Presto) are la bază aceeaşi temă motorică în triole expusă de violină. În timpul acestei cadenţe se aude din nou, în forte şi în octave la violă, tema a doua, atît de caracteristică, lucrarea sfîrşind, după un moment de ezitare armonică, pe un acord de do major.

Concluzii

Prezenta lucrare pune o serie întreagă de probleme şi acesta este — în mod incontestabil — unul din principalele sale merite. Considerăm de mare importanţă în acest caz problema raportului dintre varietate şi unitate, rezolvată de compozitor în beneficiul varietăţii. Vorbind despre heterogenitatea Trio-ului, înţelegem să ne referim atît la diferitele stiluri componistice adoptate (Bartók, Prokofiev, influenţe romantice şi clasicizante, melosul popular) cît şi la veşnica alternanţă între stilul homofon şi cel polifonic, între contrapunctul armonic sau simplul acompaniament acordic şi cel linear. În fond, influenţa bartókiană poate fi apropiată de cea de esenţă populară, iar cea prokofieviană de romantismul şi chiar tendinţa clasicizantă, mai ales a ultimei părţi. Înfruntînd pericolul unui oarecare schematism, putem considera că primele două reunite corespund în această lucrare mai ales stilului linear, iar ultimele celui homofon. Nu vom ascunde preferinţa pentru prima dintre aceste modalităţi care considerăm că i-a prilejuit compozitorului cele mai depline reuşite. Desigur că nu era indicat ca toate mişcările Trio-ului să imite linearismul predominant al primei părţi, dar de bună seamă că trecerea la o homofonie de calibrul celei la care obligă temele de influenţă prokofieviană din partea a doua, constituie un adevărat „salto mortale“. Acesta este de altfel cel mai mare contrast stilistic al lucrării, ale cărei ultime două mişcări anihilează tendinţele extreme, îmbinînd cu măiestrie polifonia şi momentele de factură homofonă.

Deşi într-o măsură mai mică decît relaţia dintre varietate şi unitate, aceea dintre inovaţie şi tradiţie este tranşată în lucrarea lui Ludovic Feldman în favoarea unui beneficiar sigur. Astfel, cu toate că nu poate fi vorba nici un moment de ruperea tradiţiei, inovaţia, de multe ori îndrăzneaţă, predomină manifestîndu-se în toate sectoarele artei componistice (melodic, ritmic, armonic, contrapunctic). Se întîmplă însă uneori ca elemente de tradiţie, a căror prezenţă este bine venită de-a lungul întregei lucrări, să stingherească totuşi necesităţile expresive ale discursului muzical. Este vorba despre finalul Trio-ului, în care, după variaţia ritmică extrem de interesantă şi neconvenţională din dezvoltare, revin ideile melodice din expoziţie prea puţin modificate, ceea ce aduce o repetare aproape tale quale, care ar fi trebuit poate evitată. În general construcţia solidă, clasică, a ultimei părţi, şi mai ales dimensiunile acesteia, mai mult încă, intenţia compozitorului de a face din această mişcare scopul celorlalte, momentul cel mai important al lucrării, a dezechilibrat oarecum ansamblul, oferindu-ne în locul unei perle perfect cizelate, o stîncă colţuroasă.

Departe de a nega importanţa rotunjimilor, a lucrului finit, echilibrat, sîntem însă tentaţi să-i preferăm în unele cazuri, şi mai ales în acela al căutărilor sincere, determinate de o reală necesitate expresivă „stîncile“, încă imperfecte desigur, dar fremătînd de viaţa clocotitoare a valurilor. De aceea, fără a trece cu vederea unele lipsuri ale Trio-ului lui Ludovic Feldman, constatăm în acelaşi timp marile sale calităţi, pe care le socotim predominante. Inspiraţia sinceră, de bună calitate, frămîntarea continuă, reflectare a unei căutări reale, care a dus la o altă prezentare decît cea cu care ne-am obişnuit a elementelor populare, însfîrşit meşteşugul sigur cu care sînt exploatate resursele instrumentelor, fac din Trio-ul lui Ludovic Feldman o lucrare de seamă, un punct crucial în creaţia de pînă azi a compozitorului.

◆

PROBLEME ŞI DISCUŢII

Pentru un punct de vedere ştiinţific în predarea muzicii

de N. PAROCESCU

Extinderea predării muzicii în şcoală afirmă importanţa educaţiei muzicale pentru formarea omului de înaltă cultură al societăţii noastre socialiste de mîine şi pentru dezvoltarea întregii noastre culturi muzicale. Asupra temeiurilor acestui punct de vedere, cîştigat, nu vom insista aci.

Ceea ce ne determină, însă, să deschidem discuţia asupra unui aspect atît de esenţial al educaţiei muzicale din şcoala noastră cum este caracterul ei ştiinţifico-pedagogic, este convingerea că actualele programe şi, implicit, metoda de predare sînt neştiinţifice şi, deci, nu-i asigură eficienţa, rodnicia. Azi, ca şi odinioară, pedagogia noastră muzicală nu se bazează pe un răspuns ştiinţific la problemele cele mai fundamentale ale educaţiei muzicale colective în cadrul şcolii : *cînd,* la ce vîrstă începem educaţia muzicală sistematică a copilului ; *cu ce* elemente trebuie să se înceapă şi să continue aceasta şi *cum,* prin ce metode şi procedee o realizăm ? Pedagogia ştiinţifică dă acest răspuns pe baza principiului că educaţia în general — atît conţinutul cît şi toate mijloacele ei — trebuie să fie determinate de forţele naturale psihice şi fizice ale copilului, de stadiile apariţiei şi dezvoltării acestor forţe.

Anumite cauze de ordin social-istoric şi altele legate de un anumit specific al limbajului muzicii au făcut ca aplicarea consecventă a acestui principiu în domeniul educaţiei muzicale să întîrzie şi ca, astăzi încă, să trăim disputa (de mult depăşită de alte discipline şcolare) între punctul de vedere ştiinţific şi cel preştiinţific.

Rezolvînd de mult (cu mult înainte de a fi avut puterea politică în mîna sa) problema educaţiei muzicale după sistemul feudal al educaţiei individuale în familie şi, prin urmare, nemaifiind interesată în introducerea educaţiei muzicale generale în şcoală, burghezia celor mai multe din ţările apusene a dat o prea mică importanţă problemelor acestei educaţii. Totuşi, chiar numai faptul că în cele mai multe ţări muzica s-a predat şi se predă pînă astăzi în ciclul primar sub forma empirică de „cînt", a determinat, deşi cu multă întîrziere, dezvoltarea teoriei pedagogice aplicată la educaţia muzicală colectivă în cadrul şcolii.

În ţara noastră, predarea muzicii în şcoală are o vechime de aproape trei sferturi de veac. Cu toate progresele pe care maeştrii Kiriac, Cucu şi alţii le-au imprimat educaţiei muzicale şcolare prin înlăturarea concepţiei cosmopolite ce-i stătea la bază şi prin unele îmbunătăţiri în metoda predării, totuşi, în esenţă, sub raportul programei şi metodei, predarea muzicii nu s-a putut rupe definitiv de concepţiile vechi, ale rutinei tehnico-intelectualiste, nu a putut ţine pasul cu progresele pedagogiei muzicale. Cauzele sînt multiple, dar rădăcina acestei situaţii este inconsecvenţa democraţiei burghezo-moşiereşti care, urmărind într-o anumită perioadă din trecut un scop progresist în sine — acela de afirmare naţională şi pe plan cultural în raport cu ţările burgheze mai vechi — nu a putut fi consecventă cu această idee tocmai din cauza conţinutului ei democratic adînc : ideea unei culturi muzicale de mase. Aşa se explică şi faptul că, întocmai ca şi în ţările burgheze din Occident, burghezo-moşierimea din ţara noastră, cu toate că crease premiza unei educaţii muzicale generale în cadrul şcolii primare şi secundare, a continuat totuşi să facă educaţia muzicală a odraslelor sale în familie, educaţia muzicală a poporului prin şcoală rămînînd în cea mai mare parte insuficientă, mai mult un titlu fals de democraţie culturală.

Aşa se explică în general rămînerea în urmă a pedagogiei muzicale şi, în special rezultatele slabe, unanim recunoscute, ale vechii noastre educaţii în şcoală.

Profesorul G. Breazul care, între cele două războaie mondiale a activat intens atît teoretic cît şi practic pe tărîmul pedagogiei muzicale, scria în 1941 că cu toată situaţia excepţional de favorabilă pe care o avea educaţia muzicală în cadrul şcolii noastre de atunci, totuşi rezultatele ei practice erau neînsemnate în raport cu această situaţie. Aşa se explică, deci, nivelul scăzut al culturii muzicale în mase şi lipsa unei legături adînci, între o bună parte din creaţia muzicală profesională şi spiritul popular în acele vremuri.

Cum însă asemenea rezultate slabe ale educaţiei noastre muzicale din şcoală nu puteau avea drept cauză vreo inaptitudine organică a poporului nostru şi nici lipsa unor condiţii-premize de organizare, explicaţia trebuie căutată numai în concepţia pedagogică ce stătea la baza programelor şi metodelor respective. Şi, ceea ce e foarte important şi hotărîtor pentru discuţia ce voim să o deschidem este faptul că, în esenţa lor, programa şi, implicit, metoda predării muzicii în şcoala de azi sînt aceleaşi ca în şcoala de odinioară.

Spre deosebire, însă, de trecut, azi condiţiile social-politice sînt favorabile afirmării caracterului democratic al educaţiei muzicale şi, de aceea, începem discuţia printr-o privire critică a situaţiei reale de azi a programei educaţiei muzicale în şcoală şi a metodei legată de aceasta.

Începerea educaţiei muzicale sistematice a copilului o dată cu începutul educaţiei preşcolare este de mult un principiu cîştigat. În acest stadiu, preşcolar, pedagogia muzicii şi-a pus şi rezolvat de mult problemele practice în legătură cu dezvoltarea sistematică a forţelor cu care vine copilul la grădiniţă şi a căror plasticitate, supleţe (deci capacitate de dezvoltare) este maximă la această vîrstă : plăcerea sensorială auditivă a sunetului muzical, o mare supleţe a organului vocal şi a auzului, plăcerea activităţii în general, a muzicii şi a mişcării ritmice în special, plăcerea imitaţiei (reproducerii) şi a creaţiei (improvizaţiei) de mici elemente (formule) melodice legate de joc ş.c. Principiul însuşi al determinării elementelor muzicii ce au a fi predate, al ordinii lor şi al metodelor predării are aci o veche tradiţie concretizată în folosirea exclusivă a metodei directe, intuitive (de fapt un „empirism plăcut“) ca singura cale prin care se poate obţine adeziunea completă a copilului la ceea ce se urmăreşte : o primă dezvoltare a capacităţilor lui vocal-auditive şi de mişcare ritmică cu ajutorul jocurilor muzicale şi al micilor cîntece — bază a stadiului următor, stadiul conştient al deprinderilor muzicale.

Dar forţele naturale ale copilului preşcolar (forţe de ordin preponderent sensoriale) nu rămîn multă vreme în acest stadiu de maximă plasticitate. Treptat, după ce copilul trece de 7 ani, ele încep să facă loc şi, mai tîrziu, să cedeze prioritatea altor forţe ce prind acum a miji — capacitatea de asociere vizuală a elementelor deprinse anterior în chipul cel mai direct (empiric) cu simboalele lor scrise, deci şi capacitatea de a-şi însuşi din ce în ce mai conştient, printr-un început de raţionalizare, unele elemente ale muzicii, aşa cum se întîmplă şi cu cele ale vorbirii ş.a. Apariţia acestor noi forţe implică şi posibilitatea şi necesitatea (întrucît, în general, cu supleţea aceasta iniţială a forţelor psihice şi fizice ale copilului ne vom întîlni mai tîrziu din ce în ce mai puţin) ca educaţia muzicală să treacă în mod treptat de la însuşirea exclusiv empirică, directă, a deprinderilor muzicale cele mai elementare cîştigate pînă acum, la însuşirea lor progresiv conştientă, pe baza dezvoltării automatismului voce — auz — semn vizual şi a înţelegerii raţionale treptate a unor elemente şi fenomene muzicale. O astfel de înţelegere începe să devină *deplin posibilă* în jurul vîrstei de 9 ani. Iar, o dată cu adolescenţa, perceperea conştientă a muzicii, a elementelor ei mai complexe (armonie, contrapunct, forme, expresie, istorie etc.) va deveni, desigur, preponderentă în educaţia muzicală.

Toate aceste stadii mari ale dezvoltării factorilor muzicalităţii copilului cer, pe baza principiului amintit, o programă de studii adecvată lor şi, totodată, rezolvarea ştiinţifică corespunzătoare a tuturor problemelor în legătură cu metoda şi procedeele predării.

Cer ! dar, în practică după cum am văzut, pedagogia muzicii nu a putut fi consecventă întotdeauna cu acest principiu. Dacă pentru stadiul preşcolar, stadiul unei iniţieri muzicale mai mult empirice — aceste probleme practice, de programă şi metodă, sînt în linii mari rezolvate, nu aceeaşi este situaţia pentru stadiile următoare.

La trecerea de la vîrsta preşcolară a copilului la cea şcolară (7 ani), problema educaţiei muzicale a fost mult timp şi este încă pînă azi rezolvată neştiinţific. Aci metoda de bază a pedagogiei, de a privi conţinutul şi metodele educaţiei în funcţie de stadiul dezvoltării forţelor naturale ale copilului nu a fost consecvent aplicată nici în ultimele cîteva zeci de ani, cînd din punct de vedere teoretic şi practic problema unor programe şi metode bazate pe principiul ştiinţific de mai sus era în principiu rezolvată. (Şi acest lucru s-a întîmplat nu numai în ţara noastră ci şi în cea mai mare parte a ţărilor unde principiul educaţiei muzicale generale în şcoală este aplicat). Acesta este, deci, punctul unde modul de aplicare a educaţiei muzicale generale din cadrul şcolii noastre nu mai este în acord cu principiile pedagogiei muzicale ştiinţifice.

Să analizăm mai de aproape faptele în legătură cu ciclul I.

După programa azi în vigoare, copiii care intră în ciclul I şcolar vor continua, ca şi pînă acum, timp de patru ani să înveţe numai empiric, după ureche, cîntecele unui repertoriu stabilit. Acest lucru este complet neştiinţific fiindcă contrazice evoluţia factorilor psiho-fizici ai muzicalităţii copilului în stadiul dat. În adevăr, începînd de la această vîrstă, copilul are în realitate posibilităţi de dezvoltare muzicală mult mai mari faţă de ceea ce îi permite programa. Cîntecele potrivite vîrstei ar putea fi de mare valoare educativ-muzicală şi chiar numai educativă, în general, dacă modul *cum* îşi însuşeşte şi *ce* anume îşi însuşeşte copilul din aceste cîntece nu ar fi departe de ceea ce are el nevoie şi ar putea să-şi însuşească în acest stadiu şcolar, pînă la 11 ani. După cum am văzut, începînd de la 7 ani, curiozitatea copilului se lărgeşte treptat şi apare necesitatea şi posibilitatea ca elementelor cunoscute de limbaj muzical însuşite empiric pînă acum, să le asocieze unele simboluri vizuale ale acestora; apare, deci, posibilitatea extinderii automatismului vocal-auditiv la cel vizual, ceea ce înseamnă (datorită sugerării plastice a înălţimii sunetelor prin procedeele de iniţiere dinainte de solfegiu şi prin sistemul notaţiei) şi un prim pas spre o percepere mai complexă, cu tendinţa spre raţionalizare, a elementelor limbajului muzicii ; ceea ce înseamnă că continuarea programei şi metodei empirismului plăcut după vîrsta de 7 ani nu este numai o irosire a unei lungi perioade de 4 ani — perioadă caracterizată prin cea mai mare supleţe a factorilor naturali ai muzicalității, prin cele mai mari posibilități de dezvoltare muzicală — ci și o înăbușire chinuitoare a mugurilor muzicalității, a celor mai mari forțe de creștere a acestora. Rezultatul este acela că copilul, în cazul cel mai bun, iese din ciclul întîi fără dragoste pentru muzică și cu anii cei mai valoroși pentru dezvoltarea muzicalității, irosiți. În multe cazuri, însă, ei nu-și pot dezvolta normal nici funcțiile vocal-auditive, sau încă mai grav, rămîn pe toată viața cu deformări ale acestor funcții.

Dar nici în trecut această programă nu a fost considerată ca științifică. Dimpotrivă, s-a considerat că, în mod normal, o dată cu ciclul întîi, copilul poate să-și însușească conștient și pe bază de scris-citit anumite deprinderi muzicale elementare; *dar se explica inconsecvența prin anumite greutăți de metodă.* În acest caz ne-am fi așteptat ca predarea sistematică a muzicii în ciclul doi să compenseze măcar în parte cei patru ani ai ciclului unu irosiți. Dar experiența și rezultatele au dovedit nu numai că nu există nici o compensare ci, de fapt, sînt aproape pierduți și anii de predare sistematică ce încep după vîrsta de 11 ani. La această vîrstă, copiii trebuie să înceapă a deprinde conștient — tîrziu, deci împotriva firii — elemente simple în legătură cu înălțimea, durata sunetului muzical și altele, pe care interesul și posibilitățile lor le-au depășit de mult. Pe copilul de 11 ani nu-l mai poate interesa înțelesul unor simboluri dacă fenomenul pe care acestea îl reprezintă nu mai are atracția descoperirii, a noului, așa cum s-ar întîmpla la 7—8 ani. Într-adevăr, după ce timp de patru ani a fost suprasaturat și „dresat“ cu cîntece după ureche, ce noutate, ce interes poate avea pentru el descoperirea laturii raționale, lăuntrice, a intervalului de cvintă dacă auditiv și vocal acesta este de mult intrat în domeniul reflexului? Pentru un copil de 11 ani, tot conținutul și procedeele de „azbuche“ ale predării muzicii sînt nu numai neinteresante, neatractive și depășite ci, într-un anumit sens, îl depășesc; pentru el, la această vîrstă, cînd auzul și aparatul vocal nu mai au supleța aproape nativă de odinioară, automatismul auz — voce — semn vizual devine și dificil pe lîngă anacronic, fiindu-i mult mai greu decît cu cîțiva ani în urmă să sezizeze conștient elementul raționalizat precis (interval, durată etc.). Transgredarea principiului pedagogic firesc, a programei științifice corespunzătoare vîrstei ciclului școlar se răzbună, deci, la vîrsta ciclului doi: acum copilul nu mai poate deprinde cu ușurință firească lucruri pe care, la vîrsta potrivită, le-ar fi putut deprinde ușor: funcția logic-expresivă a unor elemente fundamentale ale limbajului muzicii.

Putem deci conclude:

— Empiria „cîntului“ pe care se bazează programa ciclului I, irosește cele mai mari posibilități ale dezvoltării muzicale a copilului și, totodată, închide în bună parte căile de acces ale predării sistematice în cadrul ciclului doi;

— Vechile argumente că predarea muzicii la ciclul I pe baza principiului însușirii conștiente de către copil a unor elemente ale muzicii ar prezenta greutăți mari, nu rezistă criticii și experienței. Acest principiu, verificat prin experiență, se sprijină pe de o parte pe realitatea forțelor naturale ale copilului — capacitatea maximă la vîrsta școlară de a deprinde conștient anumite elemente ale muzicii — iar, pe de altă parte, pe unele procedee și metode ce fac o trecere treptată între empirism și solfegiu propriu-zis, creînd posibilitatea ca copilul să poată intona conștient, cu numirea notelor și cu ritmuri diferite, anumite intervale melodice (chiar și armonice) înainte de cunoașterea și scrierea simbolurilor (notelor) muzicale.

— Natura fizică și psihică precum și semnele elementelor ce au a fi însușite conștient de către copiii ciclului I sînt atît de simple, directe și elementare încît pot fi predate de către învățători pregătiți pe baza unei pedagogii muzicale științifice.

Am văzut pînă aci cum se explică rezultatele recunoscute ca insuficiente, ale educației muzicale școlare din țara noastră, de la început și pînă în zilele noastre. Într-adevăr, asemenea rezultate consecvent negative nu puteau avea cauze de ordin secundar sau întîmplător ci numai cauze adînci, de concepții neștiințifice în problemele pedagogice de bază ale predării muzicii.

Dar, după cum am spus, situația aceasta a existat și există încă nu numai la noi și deci nu poate să ne facă pesimiști asupra viitorului. Aceeași situație a educației muzicale școlare din Occident l-a determinat pe un mare pedagog modern al muzicii, Maurice Chevais, să scrie că muzica, arta care a încîntat cea dintîi pe om, arta cea mai accesibilă (încîntă, înrîurește direct, poate fi reprodusă și improvizată și de copii), arta cu cele mai multe avantaje pedagogice, psihologice și fizice, arta care este înțelepciune, armonie interioară, bunătate, bucurie, încîntare a vieții *„este adesea uitată de programele școlare sau e predată astfel încît nu-și poate da nici una din binefacerile ce ne așteaptă de la ea“.*

O programă științifică a predării muzicii în școală trebuie să conțină, pe lîngă un nou repertoriu de cîntece însușite tot pe cale directă, pe lîngă continuarea dezvoltării deprinderilor vocale, auditive, ritmice etc., pe calea directă, empirică și pe calea procedeelor conștiente, *și* însușirea conștientă — legată de semnele muzicale — a unor elemente simple, fundamentale, ale limbajului muzical. Desigur, în acest stadiu, calea şi metoda însuşirii conştiente rămîn încă pe planul al doilea în raport cu calea directă ; dar cu tendinţă de creştere continuă pînă la ciclul doi, cînd trebuie să devină predominantă. Numai aceasta poate fi calea dezvoltării fireşti, cu succes, printr-o educaţie ştiinţifică corespunzătoare, a predispoziţiilor muzicale ale copilului.

O dată restabilită în lumina ştiinţifică problema programei, rămîne încă *problema metodelor* şi procedeelor ştiinţifice — de aplicare practică a programei. Trebuie să recunoaştem că argumentul greutăţilor *practice,* de *metodă* pe baza căruia s-a respins pînă acum aplicarea programei ştiinţifice (recunoscută în principiu ca atare de către factorii răspunzători încă de la început — vezi G. Breazul ; Patrium Carmen pag. 621) nu este lipsit chiar şi în fond de oarecare adevăr. Abstracţie făcînd de învăţarea empirică a cîntecelor — care nu e grea dar nici nu duce departe — căutarea metodei de însuşire conştientă a limbajului muzical s-a lovit (mai ales la început, cînd muzica era predată mai mult intelectualist şi mecanic, uitîndu-se că ea este în primul rînd o artă, cu căi directe de acces) de un anumit specific al acestuia. Este vorba de latura *ştiinţifică a elementelor limbajului muzical,* baza psihologic-funcţională a sistemelor tonal-modal-ritmic etc., de care astăzi, cînd concepem predarea muzicii ca artă, nu ca teorie şi solfegiu, nu ne mai înspăimîntăm ; perceperea directă, emoţională, a acestor fenomene ne scuteşte de explicaţia lor psihologică adîncă.

Aşadar, latura practică, a *metodicii predării,* nu mai poate constitui o greutate de netrecut. Singura greutate reală este încă experienţa relativ tînără în acest domeniu şi, mai ales, ignorarea ei precum şi inerţia unor obişnuinţe vechi cu toată dovada vie şi îndelungă a nerodniciei lor. Principiul călăuzitor al predării nu poate fi altul decît îmbinarea permanentă, în grade diferite, după necesitate, a metodei directe cu cea indirectă — conştientă — pe baza legăturii auditiv-vocal-vizual.

În practică acest principiu apare într-o mare variaţie de procedee. Dar aici nu este cazul să intrăm în latura lui aplicativă, unde experienţa înaintată de pînă acum şi spiritul căutător antirutinar al pedagogului poate fi un domeniu vast de a se manifesta.

Problema metodei şi a principiului intuiţiei care trebuie să-i stea la bază nu poate fi expusă aci. Ea comportă o dezvoltare mult mai mare şi o argumentare tehnică pe care promitem să le facem curînd pe baza teoriei şi experienţei pedagogiei muzicale din ţările apusene, din Uniunea Sovietică şi din ţările vecine nouă, dar, mai ales, pe baza gîndirii şi experienţei unui, pe nedrept uitat, înaintaş al pedagogiei noastre muzicale — Ion Costescu.

Este cazul, însă, să amintim că aplicarea fără discernămînt a metodelor şi procedeelor luate din literatura ştiinţifică de specialitate de largă circulaţie, ar fi greşită la noi în unele cazuri. Realităţile noastre în domeniul educaţiei muzicale, şi, mai ales, cîntecul nostru popular, pun probleme particulare şi cer o adaptare pe îndelete chibzuită.

Esenţialul însă este că, o dată făcut saltul calitativ în gîndirea noastră pedagogică muzicală — aplicarea consecventă a principiului determinării procesului educaţiei muzicale de către dezvoltarea forţelor naturale ale copilului —, avem posibilitatea rezolvării ştiinţifice a tuturor problemelor teoretice şi practice legate de predarea muzicii în şcoală.

Din toată această discutare critică a bazelor pedagogice ale educaţiei muzicale din şcoala noastră reies următoarele concluzii :

1. Însuşirea directă, cvasi-empirică a cîntării şi a cunoştinţelor necesare perceperii operelor muzicale este posibilă numai pînă la un nivel relativ scăzut. Spre a se ajunge la o cultură muzicală a maselor care să permită ridicarea continuă a nivelului activităţii lor artistice amatoare, a capacităţii lor de a percepe muzica cultă mai complexă, şi, implicit de a fi o vastă şi vie cutie de rezonanţă a acesteia este nevoie de o educaţie muzicală în cadrul şcolii, bazată pe însuşirea conştientă a unor elemente ale cîntării şi a unor cunoştinţe în legătură cu stilurile muzicii şi cu genurile.

2. Cauzele slabelor rezultate ale educaţiei noastre muzicale din trecut în cadrul şcolii se datoresc nu metodelor în sine şi nici cadrelor didactice ci caracterului nepedagogic al metodelor şi programelor predării.

3. De asemenea, trebuie să concludem că sub acest raport, al nivelului pedagogic, situaţia de azi nu se deosebeşte, în esenţă, de aceea din trecut şi că nici rezultatele nu vor putea fi mult mai bune.

4. Dacă vrem să fim consecvenţi faţă de principiul adînc democratic al revoluţiei culturale din ţara noastră, trebuie să ne punem problema unui salt calitativ al educaţiei muzicale generale din şcoala noastră, în sensul ca ea să poată deveni rodnică şi, astfel, să ducă cu adevărat spre ţelurile şi rezultatele ce se aşteaptă de la ea.

5. Măsurile în vederea unui salt calitativ al predării muzicii în şcoală trebuie să înceapă cu punerea pe primul plan a problemelor de pedagogie muzicală, cu promovarea oficială, prin forurile răspunzătoare, a punctului de vedere

ştiinţific în acest domeniu şi prin lupta consecventă împotriva prestigiului de care se bucură încă pe deplin vechea atitudine neştiinţifică faţă de problemele educaţiei muzicale.

Ministerul Învăţămîntului ar putea face cel mai mult în acest domeniu, trecînd la revizuirea din temelii a programelor predării muzicii şi la elaborarea treptată a metodicilor pe baza pedagogiei ştiinţifice şi în general a realităţilor noastre.

Această muncă este grea şi cere timp, dar avem de ales, după cum am văzut, între rodnicie şi nerodnicie.

Forţa care ar putea ajuta cel mai mult şi mai devotat ministerul în această muncă este, în primul rînd, acel grup de pedagogi dezinteresaţi, competenţi şi cu vederi largi, care, în cadrul cercului pedagogic al profesorilor de muzică din Bucureşti, încă din 1948-49 au început să studieze pedagogia înaintată şi să experimenteze ştiinţific, luptînd împotriva rutinei, obscurantismului preştiinţific şi a intereselor înguste moştenite din trecut. (După cum am văzut trecutul a realizat importante progrese în primul rînd în organizarea, în concepţia educaţiei muzicale şi în pedagogia practică şi pe baza acestor progrese, continuăm noi să clădim, nu pe baza mentalităţilor înapoiate, care şi atunci au constituit o frînă). Activitatea ştiinţifică bogată şi rodnică a acestui cerc este garanţia succesului cu care el ar putea ajuta ministerul să iasă de sub influenţa incompetinţei şi concepţiilor întîrziate.

În afară de problema pedagogică de bază cercetată în articolul de faţă, rămîn însă multe probleme de pedagogie propriu-zisă şi de organizare, care aşteaptă să fie rezolvate în timp printr-o muncă colectivă competentă şi pe baza asigurării unei cît mai mari continuităţi a acesteia.

Este, în primul rînd, problema creării unui repertoriu de cîntece bazate pe un principiu cu adevărat artistic şi naţional. Crearea unui astfel de repertoriu artistic şi totodată adecvat unor scopuri pedagogice bine definite se poate realiza numai prin colaborarea între pedagogi competenţi şi compozitori adevăraţi.

Este apoi structura lecţiei de muzică ce nu mai poate fi denaturată prin strînsoarea aplicării nefireşti a treptelor herbartiene şi prin intelectualismul mecanic ce-i distruge natura artistică şi, deci, emoţională.

Pe lîngă problema metodicilor (cărţile profesorului) mai este problema manualelor pentru şcolari, a căror realizare cere experienţă şi timp la bază. În nici un caz această problemă nu poate fi rezolvată pe calea unei colaborări pur administrative între cîţiva pedagogi şi minister şi nici înainte de a se fi aşezat în prealabil predarea muzicii pe baza unor programe şi metode ştiinţifice şi de a se fi experimentat sistematic (şi, aceasta, cu toată experienţa bogată ce avem din trecut în acest domeniu).

O problemă complexă este şi aceea a unui eventual orar special pentru muzică.

Dar un rol tot atît de hotărîtor ca şi acela al bazei pedagogice ştiinţifice în predare îl are problema formării de cadre înarmate cu această pedagogie — *educatoare, învăţători, profesori* de *muzică*. Aci, însă, rezolvarea atîrnă exclusiv de poziţia cît mai raţională şi realistă de pe care privim problema. Dacă o privim simplist şi birocratic — de a transforma calitativ educaţia muzicală şcolară pe cale rectilinie şi administrativă, de la o zi la alta — atunci, în mod sigur, vom fi nevoiţi să dăm înapoi în faţa greutăţilor. Dacă, însă, vedem problema mai realist, mai elastic, ca fiind realizabilă într-un timp de 5—7 ani, în etape corespunzătoare cu etapele generalizării programei ştiinţifice, putem porni la pregătirea acestor cadre.

În concluzie:

Ţelurile imediate precum şi acelea de larg orizont cultural pe care trebuie să le urmărească educaţia muzicală a întregului tineret şcolar sînt întru totul realizabile printr-un efort de gîndire şi creaţie ştiinţific-pedagogică şi de organizare şcolară ce nu depăşeşte posibilităţile noastre reale actuale. Un mic colectiv de pedagogi competenţi şi cu dragoste pentru progresul educaţiei muzicale poate asigura ministerului — cu condiţia unei continuităţi în muncă — sprijinul necesar.

NOI CONTRIBUŢII LA CUNOAŞTEREA CÎNTECULUI POPULAR

Studiile despre problemele contemporane ale cîntecului popular publicate în numărul de faţă sînt ultimele materiale de folclor care apar cu această tematică. Ele relevă — alături de cele publicate în numerele anterioare — aspecte interesante şi noi în legătură cu dezvoltarea şi cercetarea cîntecului popular din U.R.S.S., R. P. Chineză, R. Cehoslovacă, R. P. Polonă, R. D. Germană, R. P. Ungară, R. P. Bulgaria, Italia şi R. P. Romînă. Atît studiile consacrate unor probleme cu caracter ştiinţific mai general, (ex. Paula Carp-Pelatti — Formulele melodice în cîntecul popular; Szabolcsi Bence — Principiul Makam în muzica populară şi cultă etc.) cît şi cele în care sînt analizate trăsăturile specifice ale cîntecului popular nou (ex. S. Aksiuk — Cîntecul popular contemporan; Jiri Vyslouzil — Despre melodiile cîntecelor populare noi cehoslovace; Wang Hsin — Dezvoltarea cîntecului popular în China nouă; P. Kurzbach — În legătură cu muzica populară germană nouă ş. a.) sau sînt discutate în mare frămîntările cercetătorilor din domeniul muzicii populare (L. Mokry — Cercetări actuale ale cîntecului popular slovac; Marian şi Jadwiga Sobieski — Activitatea folcloristică în R. P. Polonă; D. Carpitella — Probleme actuale ale muzicii populare în Italia) contribuie la formarea unei imagini mai bogate asupra unor aspecte ale problematicii actuale a ştiinţei folclorice.

Cercetări actuale ale cîntecului popular slovac

de **LADISLAV MOKRY**

Cîntecul popular slovac, una din moştenirile cele mai preţioase ale culturii naţionale, s-a păstrat pînă azi viu, amplu dezvoltat, aproape neatins în ceea ce priveşte valoarea sa artistică şi autenticitatea. Acest lucru se datoreşte pe de o parte marei forţe creatoare a poporului iar pe de alta condiţiilor istorice, care au influenţat evoluţia societăţii naţionale şi au ajutat la păstrarea în viaţă a culturii populare.

Năzuinţele de a analiza şi trata din punct de vedere ştiinţific această bogată comoară s-au accentuat în ultimii zece ani, deşi folclorul slovac a stîrnit cu mult mai înainte un viu interes, care a dus la transcrierea şi tratarea lui nu numai ştiinţifică, ci şi artistică. În total, se pot distinge trei stadii, în cercetarea cîntecului popular slovac.

În primul stadiu, interesul pentru cîntecul popular a fost mai mult spontan. Muzica cultă şi reprezentanţii ei nu au putut ocoli muzica populară, care îi înconjura. S-a trecut deci la transcrierea melodiilor populare în cărţile de tabulatură şi chiar în culegeri întregi (de ex. culegerea Annei Szirmay-Keczerová de la începutul secolului XVIII-lea, conţine 74 de melodii populare). La începutul sec. XIX interesul pentru cîntecul popular suferă o schimbare esenţială — el devine un argument social. Burghezia nou născută începe să cunoască valorile care erau ascunse în cîntecul popular şi să atragă atenţia asupra lor, ca o mărturie a forţei creatoare a poporului şi a măreţiei sale morale. În cazul burgheziei slovace, acest moment istoric a fost anume accentuat, deoarece în lupta pentru independenţa naţională, nu s-a putut baza pe drepturile istorice. Desigur că aci este vorba şi de influenţa ideilor romantismului german. Expresia acestei noi atitudini faţă de cîntecul popular este în primul rînd ampla colecţie a poetului Ján Kollár „Národnie zpievanky" (1834—1835), care a influenţat în mare măsură evoluţia conştiinţei naţionale şi literaturii naţionale în întreaga lume slavă.

Un interes mai vădit faţă de cîntecul popular l-a manifestat generaţia următoare unită în jurul conducătorului mişcării naţionale din anii revoluţionari ai mijlocului sec. XIX-lea, Ludovit Stúr. În felul acesta, pentru adepţii curentului său poetic, cîntecul popular a devenit un model în creaţia personală. Din păcate, atît Kollár cît şi Stúr împreună cu pleiada lor s-au interesat mai ales de latura chrestomatică a cîntecului popular. De-abia în decada a 6-a a secolului trecut, studierea cîntecului popular ia avînt sub toate aspectele, prin străduinţele depuse pentru crearea unei muzici naţionale pe baza folclorului naţional (argumentele teoretice le-a adus Ján Levoslav Bellá). Desigur că rezultatul cel mai important al eforturilor acestei generaţii l-a constituit editarea de materiale, relativ ample, cuprinzînd cîntece populare. Prin aceasta nu au fost urmărite încă interesele ştiinţifico-documentare, ci cel mult a fost vorba despre conservarea materialului cunoscut. Cele mai importante dintre aceste publicaţii sînt: „Sborník slovenskych národnich piesni..." (Culegere de cîntece populare slovace) 1870—1874, în 2 volume şi „Slovenské spevry" (cîntece slovace) 1880—1926, în 3 volume. O dată cu editarea cîntecelor apar şi primele încercări teoretice de a contura particularităţile cîntecului popular, mai ales din punctul de vedere al posibilităţii lui de armonizare. Acest punct de vedere „armonizatoric" a fost valabil foarte mult timp, dar prin caracterul său practic a împiedicat sau a făcut chiar imposibilă dezvoltarea adevăratei cercetări ştiinţifice. Această tendinţă a culminat şi s-a stins în acelaşi timp prin lucrarea lui Milan Lichard „Préspevsky k téorii slovenskej ludovej piesne" — 1934 (Contribuţii la teoria cîntecului popular slovac).

Independent de cercetările locale, Béla Bartók își începe activitatea de cercetător în domeniul folclorului slovac, marcîndu-se astfel începutul celei de a treia faze a preocupării științifice despre cîntecul popular slovac.

Inițial, Bartók se gîndise să colaboreze cu „folcloriști" locali. Fructul primei sale expediții de colecționare, cam 400 de cîntece, l-a oferit pentru editare celor care au scos de sub tipar „Sloveski spevy". Aceștia, surprinși de tehnica transcrierii ce le era străină, nu au primit oferta și de aceea, Bartók și-a continuat singur activitatea de colecționare. Pînă în anul 1918, el a alcătuit prin cercetări pe teren, o colecție de peste 2.700 de cîntece, pe care le-a clasificat sistematic și le-a pregătit pentru editare în anii următori. Colecția a fost cumpărată în 1923 de „Matica Slovenská" (Societate de editură N. T.) care a și început demersurile pentru tipărirea ei. Din diverse motive însă, colecția nu a apărut nici pînă astăzi. In ultimii ani „Academia slovacă de științe" a început să se intereseze de soarta ei. Și astfel, în momentul de față, primul volum este sub tipar, iar al doilea este de asemenea gata pentru tipărit. Bazîndu-se pe experiența dobîndită în timpul culegerilor și pe studiul materialului publicat, Bartók a făcut și aprecieri teoretice asupra caracterului și evoluției cîntecului popular slovac, în special în comparație cu cultura muzical-populară a popoarelor vecine.

Meritul principal al studiului său asupra cîntecului popular slovac, este acela de a fi informat pe cititorii din străinătate, într-un mod cu mult mai științific, mai specializat, decît în toate studiile anterioare.

Aceste studii conțin o serie de concluzii pe care cercetările ulterioare le-au atestat, însă nu se poate trece sub tăcere faptul că ele au azi într-o oarecare măsură un caracter depășit.

Aprecierile lui Bartók se referă numai la o anumită categorie de cîntece populare slovace (cîntece din Slovacia centrală), de aceea ele nu pot fi considerate ca general valabile.

Astfel, nu este valabilă afirmația că cel mai vechi strat al folclorului îl constituie cîntecele din Detva. De asemenea, nu s-a putut confirma ipoteza lui Bartók despre unitatea centrală și finală a stilului cîntecului popular slovac, pe care și-a format-o cu ocazia clasării materialului pentru colecția sa. Totodată, editorii colecției, pornind de la ideea că organizarea materialului este un accesoriu al operei lui Bartók, au păstrat împărțirea originală a colecției lui, deși acest lucru azi îl considerăm ca eronat.

Trebuie să regretăm că, spre deosebire de Romînia, activitatea de culegător și cea științifică a lui Bartók, nu au găsit în timpul vieții sale colaboratori în Slovacia și nu au stîrnit în mod practic nici un ecou.

În anii dintre primul și cel de al doilea război mondial, a lucrat în Slovacia folcloristul Karel Plicka. Din însărcinarea editurii „Matica Slovenská", el a creat o uriașă colecție de cîntece populare slovace. Colecția lui Plicka a rămas însă neprelucrată și datorită faptului că nu a fost transcrisă corespunzător, nu a fost nici pînă acum aptă spre a fi publicată. Paralel cu Plicka, a încercat să-și dezvolte activitatea de colecționare secția slovacă a „Institutului de Stat pentru cîntecul popular slovac", care însă nu a atins rezultate vizibile. De abia după integrarea acestei instituții în cadrul „Academiei slovace de științe" au fost create condiții pentru o muncă științifico-analitică.

Între timp, s-a ajuns la o schimbare esențială în felul de a privi cîntecul popular slovac, datorită strădaniilor actualului șef al catedrei de muzicologie de la universitatea „Komensky" din Bratislava, Dr. Iosef Kresánek, care a editat în anul 1951 o amplă lucrare „Slov. ludova piesen stanoviska hudobneho" (Cîntecul popular slovac din punctul de vedere muzical). Această operă este rezultanta metodică și de material a ultimelor cercetări ale cîntecului popular contemporan.

Kresánek pornește de la revizia critică a cercetărilor de pînă acum, bazîndu-și lucrarea pe principii metodice cu totul noi.

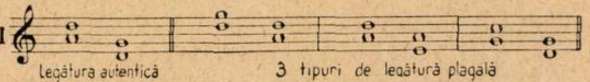
Pornind de la ipoteza independenței relative a originei istorice și genetice (un anumit tip de cîntec ia ființă într-o perioadă istorică bine determinată, aceasta nu înseamnă însă, că un cîntec de o astfel de structură nu poate să apară cu mult mai tîrziu ; cîntece de structură simplă pot fi citate evolutiv ca mai vechi decît cîntecele mai complexe), Kresánek se ocupă mai întîi cu evoluția istorică a cîntecului popular, după documentele existente, pentru ca apoi să treacă la analiza structurală a folclorului slovac.

Obiectul analizei sale structurale este evoluția gîndirii muzicale populare, a concepției muzicale populare. Pe baza acestei analize, Kresánek recunoaște în cîntecul popular slovac două tipuri esențiale : cîntece „vechi" și cîntece „noi". Este de la sine înțeles că o astfel de clasificare este pur teoretică, pe care cîntărețul popular nu o cunoaște. Cîntecele „vechi" formează esența folclorului slovac. Exceptînd rarele cîntece cu caracter recitativ, legate de o treaptă centrală, cea mai mare parte din cîntece sînt alcătuite după o schemă în care cel puțin două trepte sînt în raport constant. În esență recunoaștem două feluri de scheme :

1. Schema de cvartă — cîntecele din acest sistem sînt numite de Kresánek „cîntece tetracordice".

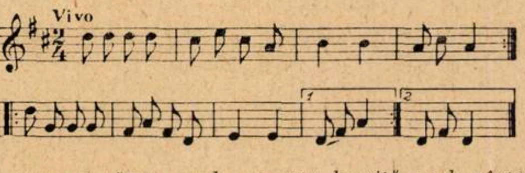
2. Schema de cvintacord — (în afară de treptele extreme, joacă un mare rol terța majoră sau minoră) — cîntece numite „cvintacordice".

Ambele sisteme se pot deduce din acordajul în cvinte distanțate. În apariția și evoluția lor, influența fluierelor populare a jucat un rol însemnat. Pentru ambele sisteme este caracteristică melodica ascendentă, accentuîndu-se prima notă. În sistemul tetracordal, schema tritonică (de cvartă) se întîlnește foarte rar în forma inițială. Cele mai dese sînt două scheme de cvartă legate, şi anume autentic sau plagal, ele putîndu-se întîlni şi în acelaşi timp în aceeaşi melodie.

1


De la schema tritonică este numai un pas la pentatonica anhemitonică, de asemenea deductibilă din acordajul în cvinte distanţate. În cîntecul popular slovac, pentatonica are multe trăsături comune cu cele romîneşti şi maghiare, nefiind însă hotărîtoare pentru sistemul tetracordal. Notele (treptele) schemei sînt întotdeauna stabile, cele interioare lor sau exterioare sînt instabile — ca în muzica antică treptele hestotes şi Kinumenoi (celelalte principii separate ale legăturii autentice şi plagale ale tetracordului sînt identice cu principiile greceşti de formare a gamelor). Aceasta înseamnă că, după modul cum sînt aranjate treptele kinumenoi, recunoaştem în cîntecul popular slovac patru feluri de tetracorduri: lidian, frigian, doric şi mezotetracordul cromatic. Dintre ele, mai des întîlnit şi mai caracteristic este tetracordul lidian, prezent în cele mai vechi cîntece de ceremonie, de seceriş şi de păşune. În cazul legăturii autentice a tetracordurilor, deseori se ajunge la repetarea melodiei în tetracordul inferior (cu o cvintă mai jos). Este vorba de aşa numita „cvintaţie" care se întîlneşte şi în cîntecul popular maghiar.

Cîntecul „De orali" este un exemplu tipic de legătură autentică a tetracordurilor lidiene cu cvintaţie.

2


Unde aram şi săpam, acolo am stat lungită, unde cîntam şi dansam, acolo am dat fuga.

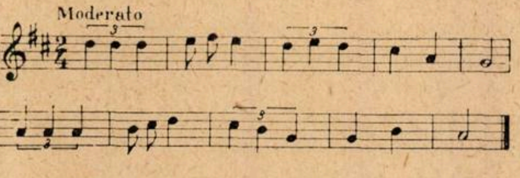
În cazul legăturii plagale, cvintaţiei îi corespunde cvartaţia, care are însă în genere un rol mai puţin important.

Cîntecele tetracordice arată o legătură evidentă nu numai cu principiile muzicii antice, dar mai ales cu cîntecul popular al Slavilor din Peninsula Balcanică astfel încît se poate presupune că ele fac parte din stratul cel mai vechi al folclorului slav. Este de asemenea foarte interesantă influenţa acestui tip de cîntece asupra cîntecului popular maghiar, pe care îl răspîndeau mai ales muzicanţii slavi „igriţii" — aflaţi pe teritoriul maghiar.

Cîntecele tetracordale se leagă tematic de viaţa agricolă. Dintre ele fac parte cîntecele de ceremonie, de seceriş, de nuntă, de păşunat etc.

Treptat, sistemul tetracordal s-a transformat în cvintacordal, cum dovedesc o întreagă serie de cîntece care combină schema tetracordală cu cea cvintacordală.

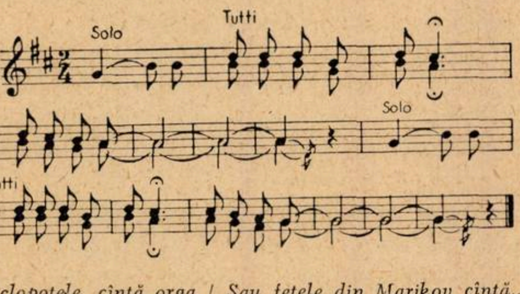
De exemplu cîntecul „Ideme, ideme"

3


Mergem, mergem, dar cărarea n-o ştim, oamenii buni o cunosc şi ne-o spun şi nouă.

După Kresánek, baza sistemului cvintacordal este schema tonală, compusă din trei trepte, care sînt în relaţie reciprocă de cvintacord major sau minor. La aceste trepte principale se adaugă treptele secundare în interiorul cvintacordului sau în afara lui. În sistemul cvintacordal nu se trece la nici o acţiune funcţională armonică, la nici o relaţie între cvintacorduri legate analog ca tetracordurile autentice şi plagale.

Caracterul esenţial al sistemului tetracordal este că nu foloseşte toate posibilităţile de legătură dreaptă ale cvintacordurilor. Kresánek a constatat că motivul priorităţii unei legături faţă de altele sînt gamele; au devenit valabile numai legăturile autentice şi cele plagale, care nu au deranjat caracterul diatonic al gamelor. O astfel de funcţie normativă a avut în primul rînd gama majoră, mai puţin cea minoră şi deloc cea dorică. Sistemul cvintacordal s-a dezvoltat din aşa numitul cîntec păstoresc, respectiv valah. Apariţia lui corespunde cu colonizarea valahă din sud-est, care a avut loc în cîteva etape în secolele XIV—XVI. Influenţa culturilor populare din sud-est s-a manifestat de exemplu în modul de interpretare a cîntecelor din cîteva regiuni (alternarea soliştilor şi — cel mai curent — corul pe două voci, cunoscut din Ucraina), apoi în cel mai tipic dans valah „odzemok", care este fără îndoială înrudit cu căzăceasca ucraineană-rusească etc. Caracteristica cîntecului păstoresc, comună cu cea a cîntecului agricol este melodica descendentă cu dese cvarte descendente şi septime mici

4


Sună clopotele, cîntă orga / Sau fetele din Marikov cîntă...

Cît priveşte ritmica cîntecelor „vechi", trebuie să deosebim de asemenea cîntecele tetracordice de cele cvintacordice. Melodiile tetracordice de dans sînt caracterizate prin aşa numitul „frisky tanec" (dans repede), care este totdeauna în doi timpi. Caracteristică este ritmica lui descendentă, pe timpul tare fiind de obicei două optimi, pe cel slab, pătrime. Din punct de vedere prosodic, versul acestor cîntece este exclusiv silabic, tipic fiind versul de șase silabe. Din punct de vedere formal sînt alcătuite din două părți (AA sau AB); o formă închisă este absolut necunoscută.

Ritmica cîntecelor cvintacordale nu se deosebește în esență de cea a cîntecelor tetracordale. Excepție formează dansul „odzemok", care s-a dezvoltat pe marele teritoriu din Sud-Estul Europei, din care cauză întîlnim în el unele elemente necunoscute în celelalte cîntece cvintacordale. Formal, și cîntecele valahe sînt alcătuite din două părți, dar uneori întîlnim și caracteristicile formei închise.

*

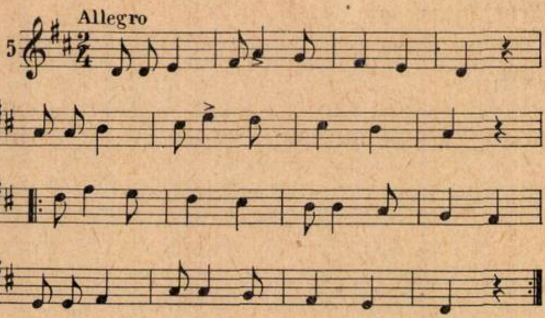
Aproximativ la începutul secolului al XVIII-lea, se dezvoltă un nou strat al folclorului slovac, care din punct de vedere tonal se caracterizează printr-un concept armonic, rămînînd ca ritmică înrudit cu cîntecul vechi.

Din aceeași concepție armonică ia naștere în decada șaptea a sec. XIX-lea, pînă în prezent, ultimul strat al cîntecului popular slovac, — așa numitul cîntec „neoungar", caracterizat în special prin ritmica sa. Ambele aceste tipuri de evoluție sînt cunoscute sub numele de cîntece „noi".

În comparație cu stadiile mai vechi, în cîntecul nou se exprimă cu mult mai puternic influențele dinafară, care au participat la formarea noului stil de cîntece. Purtătorii acestor influențe au fost în special țiganii, care începînd din secolul al XVIII-lea au început să înlăture pe muzicanții populari, pentru ca ei să devină muzicanți profesioniști. Acest singur fapt este o mărturie că legătura strictă a muzicii cu viața populară s-a slăbit. Însă este de asemenea adevărat că fără țigani nu ar fi fost posibilă răspîndirea cîntecului neoungar.

În prima etapă a cîntecului nou, apare ca gen independent, pe de o parte, cîntecul liric de dragoste, care nu se putuse dezvolta înainte în cadrul cîntecelor strîns legate funcțional, pe de altă parte, cîntecul epic și balada. Cîntecul neoungar mai aduce, printre altele, și dezvoltarea cîntecelor de cătănie și de glumă, în special cîntece noi de dans, în care se resimt cel mai puternic influențele străine.

Concepția armonică se exprimă încă de la început în cîntecul nou, în special prin aceea că fundamentala tonalității devine treapta cea mai joasă a cvintacordului. În legătură cu aceasta dispare descendența melodică și în locul cvintației (repetarea melodiei cu o cvintă mai jos), apare aci procedeul invers, de transpunere a melodiei cu o cvintă mai sus.



Vino flăcăule dimineața pe la noi, / ca să vezi cu ce mă ocup eu / Dimineața mă scol și adap vacile / Mîn vitele la cîmp!

În locul melodiei descendente, apare o melodie arcuită (ogivală), formal închisă și cu culminația în centrul ei. Această culminație este accentuată și prin îndesirea ritmului în centrul melodiei.

Belá Bartók, primul care a remarcat această îndesire ritmică centrală a caracterizat-o ca specific slovacă. O întîlnim des în balade, lucru ce ne face să credem că a luat ființă o dată cu apariția baladei slovace (sec. XVIII-lea).

Ritmica neoungară, a cărei propagare și formă definitivă se datorește rapsozilor țigani, s-a infiltrat în cîntecul popular slovac din folclorul maghiar, ceea ce însă nu înseamnă o preluare integrală a stilului respectiv. Din punct de vedere tonal și formal, cîntecul neoungar respectă tradiția locală folcloristică, dar din punct de vedere ritmic se resimte într-o măsură importantă influența maghiară. (Să ne amintim de drumul evolutiv fixat de Bartók, de la kalamaica ucrainiană, pînă la ritmul neoungar). Astfel se prezintă în cîteva trăsături cîntecul popular slovac, după cercetările de pînă acum, în special în urma cercetărilor dr. Kresánek. Mai rămîn de rezolvat o serie de probleme ca cea a scindării folclorului slovac pe de o parte, iar pe de alta a dependenței reciproce dintre cîntecul popular slovac și muzica popoarelor învecinate, despre care se presupune că s-a dezvoltat asemănător. Cea mai importantă sarcină a folcloristicii slovace de azi este culegerea de material, deoarece starea actuală este cu totul nesatisfăcătoare, iar schimbările bruște ale vieții sociale din Slovacia tind să influențeze esența clasică a folclorului slovac.

Cu problemele de cercetare a folclorului slovac contemporan se ocupă secția de folclor muzical a institutului de muzicologie al „Academiei slovace de știință", condusă de dr. František Poloczek.

În afară de culegerea de material pe teren, acest institut a început să se ocupe și cu publicarea colecțiilor de folclor muzical și coregrafic. După primele două volume de cîntece populare și un volum de dansuri, care au avut mai mult sau mai puțin un caracter de popularizare, în curînd va apare volumul al treilea de cîntece populare, cuprinzînd material prelucrat pe baza principiilor fixate de Kresánek. Această culegere a fost prelucrată astfel de tînărul folclorist Oskar Elschek, care a alcătuit schema de clasificare a cîntecelor populare slovace.

Folcloristica slovacă luptă încă cu greutățile începutului, și nu este încă la nivelul cerințelor de azi. Totuși, nu trebuie neglijat faptul că ea a atins unele rezultate pozitive, care-i creează o bază de încredere în colaborarea internațională, pentru cercetarea comună a elementelor evolutive ale culturilor muzicale comune din Sud-Estul Europei, cercetare eliberată de ura națională și lipsa de încredere.

(tradus de N. Costea)

Probleme actuale ale muzicii populare în Italia[1]

de DIEGO CARPITELLA

Astăzi cînd posedăm aproape patru mii de documente „reale“ cu privire la muzica noastră italiană[2]), este evident că perspectivele și problemele referitoare la acest teren de studiu sînt simțitor schimbate. Și este bine să precizăm că „realitatea“ acestor documente nu este datorată numai mijloacelor tehnice moderne întrebuințate în cercetări (în măsură determinantă, înregistrarea sonoră) dar mai ales, sau cel puțin în egală măsură, unei mai mari clarități de metodă de investigație, ceea ce putem de asemenea spune despre metoda istorică prin mijlocirea investigației directe. Cu alte cuvinte, „realitatea“ acestor documente nu rezidă numai în obiectivitatea acestora dar și în toți acei factori, de ambianță, istorici, sociali și așa mai departe care fac parte integrantă din această obiectivitate explorată și cercetată cu de-amănuntul. Aceasta nu înseamnă, desigur, că s-ar putea pur și simplu trece cu buretele peste întreaga literatură privind acest subiect și peste toate interpretările de pînă în prezent; dimpotrivă, înseamnă numai că ne aflăm în fața unor documente noi care vor servi în unele cazuri să limpezească problemele tradiționale, în altele să le considere dintr-un punct de vedere diferit, în afară de perspectivele, care se impun în mod logic, ale unui considerabil număr de interpretări, inedite pînă astăzi.

Această mare culegere de documente s-a realizat în ultimii cinci ani de cercetări etnicomuzicologice, în timpul cărora s-au explorat, practic, toate regiunile Italiei, din Sicilia și pînă în arcul alpin.

O muncă, care deși obositoare, a fost pasionantă în numeroase aspecte ale ei și care oricum, a stabilit dintru început principii clare cu caracter metodologic, ce merită a fi însemnate.

În primul rînd, procurarea de documente în mod obiectiv valabile: dacă se consideră că muzica populară se pretează greu unei traduceri exacte — deși necesară însă incompletă — în grafia cultă și deci unei redări depline a documentului, este clar că acest principiu metodologic nu a fost lipsit de importanță (chiar în ce privește studiile tradiționale).

A doua problemă, aceea a informatorilor: adică aceea a surselor care urmează a fi consultate, a alegerii arhivelor care să fie explorate, cu alte cuvinte: de la cine să fie culese cîntecele? Iată o chestiune deosebit de delicată în Italia, adică într-o țară în care din anumite rațiuni istorice, lumea intelectuală a fost adesea ruptă de realitățile sociale ale țării de unde au rezultat desele alterări și prelucrări datorate unei pături intelectuale regionale și țărănești care, dacă a avut merite indiscutabile în cadrul studiilor tradiționale cu privire la muzica populară — merite ce trebuie recunoscute în mod cinstit — nu mai putea prezenta garanție pentru cercetări ce urmează a se conduce după criterii noi și moderne. De aci s-a desprins necesitatea absolută și intransigentă de a culege cîntecele la bază: printre țărani, păstori, marinari, muncitori cu brațele și așa mai departe.

A treia observație: verificarea realității acestor documente în starea actuală a condițiilor lor de existență. Întrucît se întrebuințează adesea un ton disprețuitor cu privire la unele studii de folclor, eu cred că aceasta se datorează faptului că diacroniei tipice a folclorului (în general, întotdeauna în întîrziere față de parcursul istoric) i se adaugă adesea diacronia și întîrzierea acelora care scriu despre folclor, pentru care documentele devenite deja în momentul culegerii „date arheologice“ reprezintă în momentul în care se scrie cartea, documente „vii și proaspete“, acumulînd astfel o doză de falsuri istorice.

Este clar deci că numai ținînd seama de toți factorii care condiționează existența documentului — factori istorici, economici, sociali — este posibil să nu cazi în suszisul echivoc.

Dacă ținem seama de aceste observații — obiectivitatea documentului, garanția informatorilor, realitatea în care documentul trăiește — este evident că astăzi problemele relative la muzica populară italiană au devenit dintr-o dată aşa de numeroase încît ne silesc la unele enunţări sau simple indicaţii.

---

[1]) Din revista „Ricordiana“ nr. 9/1956, reprodus cu asentimentul redacției.

[2]) Există aproape patru mii de înregistrări sonore efectuate în toate regiunile Italiei și depozitate la Centrul Național de Studii de Muzică Populară, instituit sub auspiciile Academiei Naționale Santa Cecilia și ale Radioului italian. Documentele au fost culese de muzicologi, folcloriști și lingviști, italieni și străini.

Înainte de toate, de ce oare la noi aceste studii au rămas atît de mult în urmă sau cel puţin într-o stare de semiclandestinitate? S-ar putea începe prin a răspunde că Italia este o ţară cu o puternică tradiţie cultă, din care cauză orice cercetare în mediul popular a fost condiţionată de luminozitatea dar şi de gravitatea acestei tradiţii. Dacă la această constatare se adaugă faptul că muzicologia noastră era — cel puţin pînă astăzi — prea puţin dezvoltată şi a ajuns la istoricismul idealist fără a se pătrunde de pozitivism şi fără a fi trecut prin şcoala istorică, că deşi a putut să „distingă“ cu ascuţime şi gust, nu putea, în acest domeniu, de pildă, să-şi lărgească punctul de vedere din motive ideologice; dacă se consideră că tradiţia melodramatică a ştirbit destul de mult ictusul romantic care în secolul trecut guverna acest tip de cercetări, confundînd astfel „popularitatea“ muzicii de operă cu „popularul“ pe care îl înţelegem noi; dacă se ţine seama de acestea şi de alte cauze, este evident că un asemenea tip de cercetări, la noi, adică într-o cultură cu tradiţie precumpănitoare aulică şi umanistică (şi într-adevăr studiile literare asupra cîntecelor populare italiene sînt extrem de valoroase şi de preţioase) nu putea avea o dezvoltare modernă şi o influenţă sensibilă.

Poate că aceste motive justifică şi faptul că pe o perioadă de timp atît de lungă, culegerile şi studiile de muzică populară italiană s-au întemeiat pe informatori „mediaţi“, ca profesorul, farmacistul, notarul localităţilor respective, care, bineînţeles, pot fi indicatori utili (chiar dacă astăzi închegarea urbană a slăbit legăturile intelectualului local cu realitatea ţinutului său, contrar celor ce se întîmplau cu un secol în urmă) dar este la fel de adevărat că aceşti informatori nu pot reda absolut de loc documentul în efectiva sa integritate, mai ales cel muzical. Acest subiect implică un ansamblu de consideraţii sociale şi sociologice asupra istoriei italiene. Dar de ce să le evităm? Poate este acum mai mult decît oricînd momentul de a afirma că studiile cu privire la muzica populară (şi la folclor în general) vor fi mai valabile în măsura în care vor face apel la domenii de cultură cît mai vaste, interesate nu în mitologia folclorică ci în realitatea lucrurilor. În acest sens, de pildă, s-a spus că în aceşti din urmă patruzeci de ani, şi la noi evoluţia vieţii sociale a subminat puternic patrimoniul muzical popular tradiţional: este un grăunte de adevăr în această afirmaţie, chiar dacă a fost vorba de o pierdere recentă care a suferit o accentuare progresivă mai ales după primul război mondial. Dar este de asemenea adevărat, ba chiar foarte adevărat, după cum au învederat aceste cercetări, că în Italia sînt actualmente atît de multe documente „primitive“ şi „arhaice“ — încît pare aproape cu neputinţă ca acestea să fi putut rezista atîta vreme, concomitent cu o splendidă dezvoltare a culturii „superioare — culte“.

Miezul cercetării noastre constă tocmai în analiza acestui fenomen examinat în mod obiectiv, cu mijloace tehnice diferite, fără a exclude pe acel al sistemului comparativ cu muzica populară a altor ţări care nu au avut această dezvoltare „superioară — cultă“: a stabili, cu alte cuvinte, identitatea dintre un cîntec sicilian şi unul din Africa centrală, între unul calabrez şi unul din Guatemala, între unul sard şi unul, să zicem din Polinezia, nu înseamnă a descoperi cu orice preţ India-Calabria sau India-Lucania (cum făceau unii călugări iezuiţi din secolul XVI), înseamnă numai a vedea şi a observa „realitatea“ acestor documente, în afară de orice deformaţie intelectualistă. Şi este neîndoios că studiul lipsit de prejudecăţi (şi desprovincializat) al acestor sute de cîntece de dragoste, de nuntă, de muncă şi mai ales al acelor cîntece mai strîns legate de fazele critice ale existenţei, care ca atare garantează şi sub aspect etnologic, starea lor de conservare arhaică (iar cîntecele funebre împreună cu cele de leagăn, cu cîntecele de muncă din unele regiuni italiene au fost în acest sens o contra dovadă cu caracter excepţional), ne va sili să redimensionăm multe puncte de vedere asupra trecutului nostru cultural şi istoric.

Unul dintre cele mai importante puncte este acela al „descensiunii“ şi al „ascensiunii“ formelor populare şi culte.

La noi, de pildă, ne-am ocupat des despre problemele „descensiunii“ formelor culte; puţin dintr-un paternalism doct, puţin de pe urma unor presiuni ideologice inclusiv cele naţionaliste, şi în acest ultim sens capătă o valoare deosebită recentele cercetări — potrivit cărora au fost determinate oazele etnice slave, albaneze, greceşti, ţigăneşti etc. existente şi astăzi încă în Italia.

Problema „ascensiunii“ şi „descensiunii“, adică a circulaţiei culturale între mediul cult şi mediul popular trebuie şi ea să fie revizuită ţinîndu-se cont în mod obiectiv de structura materialului. De pildă, chestiunea elementelor semantice şi asemantice în cîntecul popular: cu alte cuvinte textul literar şi cel muzical. De fapt, în timp ce elementul semantic vădeşte adesea că mediul popular a fost influenţat de către cel cult; cel asemantic, pe de altă parte (adică cîntecul în natura sa muzicală specifică), se vădeşte adesea impermeabil acestei circulaţii culte, adică nu este atît de uşor influenţabil (din punct de vedere fenomenologic este interesant de notat cum în zonele de folclor de bază cîntăreţul inventează, îşi aminteşte în mod cinstit cuvintele, le stîlceşte, dar nu face niciodată să devieze arcul muzical al cîntecului, nu inventează; acest lucru este şi o dovadă a rezistenţei elementului asemantic şi al profundelor sale origini expresive; şi cînd acest element se alterează, aceasta intervine în totalitate, fără compromisuri, în mod iremediabil, cel puţin într-o ţară ca a noastră unde despărţirea între mediul popular şi mediul cult este deosebit de accentuată).

Faptul nu este nou: în Franţa, Coirault demonstra acum cîţiva ani că un procent însemnat al cîntecelor franceze sînt într-o „fază depăşită" în raportul lor literar-muzical, vrînd să spună că există o frecventă diacronie între aceste două elemente. Aceasta se poate verifica şi în ce priveşte o parte a cîntecelor populare italiene şi este neîndoios că dintr-un punct de vedere istoric general şi de circulaţie culturală, multe din aceste probleme se vor limpezi atunci cînd va apărea culegerea Barbi.

Fiindcă am vorbit de „primitivismul" şi de „arhaicitatea" muzicii populare italiene, este bine să amintim că unul din cei mai fervenţi susţinători ai acestora, deşi pornind de la baza particulară a muzicii sarde, a fost Fara cu a sa „etnofonie". Este neîndoielnic că multe afirmaţii ale lui Fara, dezbrăcate de exagerările care le însoţesc, sînt şi astăzi încă valabile, fiind însă limitate în măsura în care socoteau patrimoniul muzical popular în mod rigid, ca şi cel sard. Dacă această autonomie s-a conservat în Sardinia din motive istorice, este clar că aceleaşi condiţii nu s-au reprodus în alte regiuni italiene, ceea ce nu înseamnă că muzica populară de bază din alte regiuni nu este tot atît de „primitivă" (după cum se poate astăzi demonstra) sau că trebuie considerată drept o rămăşiţă sau o sedimentare a mediului cult. Un „primitivism" adesea agresiv, neplăcut, care s-a conservat în condiţii istorice deosebite de acelea ale altor ţări mediteraniene: al Spaniei sau al Iugoslaviei. În prima ţară, de exemplu, a existat o istorie politico-culturală naţională care a permis folclorului să „circule" atingînd grade diferite de stilizare, chiar şi „plăcut"; în cea de-a doua, ca în orice ţară cu tradiţie cultă redusă (Estul şi Sud-Estul european) fie în perioada romantică fie astăzi încă, dezvoltarea nici unei arte naţionale culte nu poate face abstracţie de baza populară, de folclor.

Iată deci situaţia istorică specială în care a fost găsit acest patrimoniu muzical popular italian „primitiv": şi atunci ne întrebăm (după cum s-a întîmplat într-o recentă, şi, după părerea mea, utilă polemică cu Massimo Mila, care ca întotdeauna a ridicat probleme arzătoare şi interesante) dacă acest patrimoniu, într-o ţară cu puternică tradiţie cultă, în parte naţională, ca Italia, a fost întotdeauna sortit, în prezent ca şi în trecut, să se rezume la „date arheologice" (agravate de întîrzierea istorică proprie folclorului) şi dacă această muzică populară a avut, sau mai ales nu a avut, în prezent ca şi în trecut, posibilitatea de a circula în sens cultural şi deci de a fi o determinantă lexicală muzicală. Este o întrebare la care nu se poate da un răspuns imediat: dintr-un punct de vedere atins de deformaţie profesională, sentimental, deci nu întru totul valabil, eu aş putea fi pentru a doua soluţie; dar din punctul de vedere istorico-critic, sînt pentru cea dintîi.

Astfel, este tot atît de limpede că acest patrimoniu muzical popular tradiţional, care nu a avut atingeri cu mediul cult într-un mod integral (ca de pildă prin unele trăsături asemantice) ci a fost de asemenea supus unor influenţe şi flexiuni de natură felurită, nu este în mod generic catalogabil (lucru întotdeauna dificil într-un domeniu atît de contradictoriu ca acela al folclorului) aşa cum s-a întîmplat în zisa polemică în care, la un moment dat, părea că ar fi trebuit să se hotărască definitiv dacă muzica populară italiană este toată pe bază modală sau toată pe bază tonală. Şi toate acestea fără a se ţine seamă că o judecată care s-ar întemeia numai pe elemente armonice (pentru a fi mai precişi, game) excluzînd pe cele melodice, structurale, sau de tehnică de execuţie, ar risca să fie o judecată unilaterală, abstractă. Evident, fără a considera că aceea pe bază modală nu implică în mod necesar tradiţia bisericească medievală (şi care poate fi comparată cu cea a altor ţinuturi care nu au avut o istorie culturală asemănătoare cu cea a noastră), după cum aceea pe bază tonală nu subînţelege în mod obligatoriu tonalitatea temperată (cu o consecventă precumpănire a fenomenelor de „descensiune"); şi în acest din urmă sens nu ar fi tot atît de uşor de demonstrat originile populare ale muzicii culte în Italia încercînd a recurge la filonul tonal care, potrivit unor curente moderne, poate fi urmărit pînă în Evul-Mediu. Strîns legată de aceste probleme mai este chestiunea istoriei citadino-regionale a ţării noastre, care a dat naştere unui sector special de muzică popular-artizanală (aceea la care ne-am referit mai ales, pînă în prezent, atît în studii cît şi în cercetări) a cărei cunoaştere adîncită ar limpezi multe chestiuni de cultură muzicală şi generală.

Probleme importante deci care astăzi, încetul cu încetul îşi fac drum pe căi diferite: transcrierea înregistrărilor sonore şi încorporarea lor în ediţii critice; publicarea de antologii discografice; redactarea unor monografii sau a unor articole de enciclopedie (ca acelea ale Enciclopediei Muzicale editată de Riccordi, care să fie întocmite tocmai ţinînd seama de asemenea rezultate), adică prin toate mijloacele cu ajutorul cărora studiul muzicii populare, nu va mai fi silit, nici la noi, să intre pe uşa din dos.

Dezvoltarea cîntecului popular în China Nouă

de WANG HSIN

Istoria cîntecului popular în China nu este lungă. Au trecut ceva mai mult de 30 ani, de la „mişcarea din 4 mai" din 1919. Dar anii aceştia au fost ani ai unei revoluţii mari şi cuprinzătoare, fără precedent în istoria Chinei. Cu toate că cîntecul popular a început ca o mlădiţă tînără în grădina artei, el a crescut puternic în mijlocul desfăşurării luptei revoluţionare şi azi s-a răspîndit peste toată ţara de 600 de milioane de locuitori. În 1949, cînd a fost creată Republica Populară Chineză, oamenii din întreaga naţiune, în oraşe şi la sate, în munţi sau pe plaiuri, cîntau „Din răsăritul roş apare soarele şi în China apare Mao Ţze-dun...", „Fără Partidul Comunist nu ar fi existat China nouă" şi „Noi muncitorii sîntem puternici". În 1950, cînd voluntarii Chinei Populare au plecat în Coreea pentru cauza apărării păcii, pentru a rezista agresiunii americane şi pentru a ajuta Coreea, întreaga ţară s-a unit în cîteva zile în cîntecul „Cu sufletul mîndru, cu inima tare trecem fluviul Yalu. Apărînd pacea pentru ţara noastră, apărăm căminele noastre!..." Într-adevăr, erau puţini aceia care — de la copilaşul ce învaţă să vorbească pînă la bătrînul încăruntit — să nu cînte acel celebru „Marş al voluntarilor Chinei Populare".

De ce a crescut mişcarea cîntecului în China Nouă într-o măsură atît de extraordinară? Trebuie să menţionăm aci doi muzicieni populari proeminenţi din ţara noastră: Nieh Erh şi Hsien Hsing-hai. Ei au continuat tradiţia democratică patriotică, care a început cu „mişcarea din 4 mai", au mers un pas mai departe şi au devenit pionierii realismului socialist. Cu 20 ani în urmă, China suferea de pe urma atacului nemilos şi a umilirii din partea imperialismului şi poporul ducea o viaţă întunecată şi mizeră. Nieh Erh, un tînăr compozitor, membru al Partidului Comunist, a fost cel dintîi care a exprimat în cîntec cuvintele curajoase: „Sculaţi, voi toţi care refuzaţi să fiţi sclavi! Cu carnea şi sîngele nostru să clădim un nou Mare Zid"... („Marşul Voluntarilor", care este acum imnul nostru naţional).

Cele peste 30 de cîntece populare ale lui Nieh Erh au devenit o armă puternică în mişcarea de eliberare naţională împotriva agresiunii japoneze. Printre voluntarii care duceau lupte grele în nord-estul ţării, pe străzile din Pekin şi Şanhai, unde poporul făcea numeroase demonstraţii antijaponeze, în uzine şi în sate, în tribunale şi în închisori, se auzeau peste tot cîntecele revoluţionare. În iulie 1935, Nieh Erh a murit. Hsien Hsing-hai, un muzician care tocmai revenea din Franţa, a continuat curajos mîndra sa misiune. El a luat parte imediat la mişcarea de eliberare naţională şi a început să compună cîntece populare patriotice. Compoziţia sa „Cîntecul Armatei de eliberare naţională" şi alte cîntece au inspirat şi întărit voinţa poporului la luptă. Poporul a luptat vitejeşte. El cînta mereu. În această glorioasă şi revoluţionară tradiţie a cîntecului popular o întreagă generaţie de tineri muzicieni a fost crescută şi făcută să înţeleagă puterea cîntului, pentru a ridica poporul la luptă.

În cei opt ani prelungi ai războiului contra Japoniei şi în cei trei ani ai războiului de eliberare, cu toate că războiul a fost atît de îngrozitor şi viaţa atît de grea, armata revoluţionară — armata opta condusă de comunişti — a dus cîntecele populare, acele cîntece pline de optimism şi de încredere în victoria finală, pînă la marile baze anti-japoneze din spatele inamicului. În trecut, ţăranii chinezi nu obişnuiau să cînte în grupuri. Dar în războiul rezistenţei, bărbaţi şi femei, bătrîni şi tineri se adunau cu toţii ca să cînte. Cîteodată un sat întreg cînta într-un singur grup. Cîteodată mai multe sate făceau întreceri de cîntece între ele. Se cînta „Pe muntele Tai-hang" de Hsien Hsing-hai, „Cîntecul partizanilor" de Ho Lu-din, „Marşul spadei" de Mai Hsin şi alte cîntece antijaponeze bine cunoscute. Între timp, „Cantata Fluviului Galben" şi „Cantata Producţiei", compuse de Hsien Hsing-hai la Yenan, se răspîndeau de asemenea la bazele anti-japoneze. Multe grupe culturale se strîngeau laolaltă şi cîntau într-un singur grup. Cîteva coruri aveau chiar 1000 voci. Acompaniate de instrumente naţionale chineze, ele constituiau un spectacol magnific. A fost marea epocă a mişcării cîntecului popular. In aceşti ani grei de război, a crescut un mănunchi de tineri compozitori încercaţi în luptă în bazele anti-japoneze, în şcolile de bele-arte, departe în spatele frontului, şi în trupele culturale. Ei au compus multe cîntece populare excelente, de diferite feluri, care s-au răspîndit pînă departe la bazele anti-japoneze din spatele liniilor inamice. Aceste cîntece erau urmaşele reuşite ale tradiţiei cîntecelor revoluţionare ale lui Nieh Erh şi Hsien Hsing-hai. Numele unora dintre compozitorii care au devenit bine cunoscuţi poporului chinez sînt: Ma Ko, Ciang Lu, Ciu Hsi-hsien şi Şih Lo-meng. Unii dintre ei au fost elevii lui Hsien Hsing-hai.

În zilele festive ale eliberării naţionale şi a fondării Republicii Populare Chineze, cîntecele de slavă au devenit cea mai bună expresie a sentimentelor poporului. Multe cîntece excelente din regiunile eliberate au devenit imediat populare în întreaga națiune, mai ales printre tineri. Cîntecele populare s-au răspîndit în toată țara ca un foc de cîmp. S-au compus cîntece noi : „Inimile poporului lumii bat ca o singură inimă“ de Ciu Hsi-hsien, „Cîntecul patriei“ de Wang Hsin și „Bătrîna Wang vrea pace“ de Ciang Lu au devenit cele mai populare în țară. In 1952, Ministerul Culturii al Guvernului Central și Uniunea Muzicienilor Chinezi au organizat un concurs de cîntece populare, compuse în ultimii trei ani și a acordat premii pentru cele mai bune 114 cîntece. În același an, Armata populară chineză de eliberare a organizat un festival de dansuri și cîntece ale întregii armate și a acordat premii pentru cîntece populare ca „Sînt soldat“, „Cîntecul muntelui Erh-lang“ și „Cîntecul baionetei“ care, de asemenea, au devenit repede cunoscute în rîndurile poporului.

Au trecut cinci ani de la 1952. În acest timp, mișcarea cîntecului popular a luat un aspect nou. Aceasta s-a arătat într-o largă măsură în prezentările bogate și pline de colorit ale Festivalului Național de Muzică din august 1956 la Pekin, care a durat o lună. Cîteva din cîntecele și din corurile cele mai populare, prezentate la acest festival, au fost : lucrarea nouă de Ciu Hsi-hsien „Cantata Bazei Armatei Roșii“, o povestire epică muzicală despre luptele bazelor Armatei Roșii din timpul războiului și un omagiu adus Partidului Comunist ; „Cantata Marșului Lung“ de Șih Lo-meng, compus în onoarea renumitului marș lung de 25 000 li *) a Armatei Roșii a muncitorilor și țăranilor chinezi ; „Cantata fluviului Huai“ de Ma Szu-țung, care descrie peisajul fluviului și lupta oamenilor contra revărsărilor lui ; „Imnul Patriei“, lucrare simfonică a tînărului compozitor Liu Șih-jen și „Cîntecul muntelui Ciang-pai“ de Cieng Cien-yu, compus în stilul național coreean, pentru slăvirea patriei. Apariția acestor lucrări corale se explică pe de o parte prin faptul că a devenit necesară o muzică de o formă mai amplă pentru a ilustra rapida dezvoltare a construirii Chinei Noi și pe de alta prin faptul că grupurile corale profesionale și de amatori au îmbunătățit considerabil arta lor de a cînta. Acum nu aveau nevoie numai de cîntece populare bune, ci și de mari lucrări corale. Cu 16 ani în urmă, Hsien Hsing-hai a compus în subteranele din Yenan prima cantată a Chinei, renumita „Cantată a Fluviului Galben“. Astăzi, mulți tineri compozitori chinezi cunosc bine folosirea acestei forme muzicale pentru a exprima dragostea lor de patrie și viața fericită de acolo.

Un alt aspect al cîntecelor populare, arătat la festival este că acestea au atins o dezvoltare mai largă și multilaterală. Dacă spunem că în anii lungi ai războiului poporul chinez a putut cînta cîntece de război și a putut să lupte dîrz cu dușmanul, acum, în construirea socialismului, el are nevoie de tot felul de cîntece de bucurie și de slavă pentru construirea pașnică, pentru viața fericită de azi și mîine, ca și de cîntece lirice. Intre cîntecele noi, prezentate la festival, au fost : „Cîntecul fetei“ de Cieng Cien-yu, „Cîntec pastoral“ de Hsiang Yi, „Valsul de seară“ de Kung Cih-wei, „Cooperativa este calea spre cer“ de Liao Șen-cing, „Cîntecul Fluviului Galben“ de Ciu Hsi-hsien, „Noapte de festival“ de Li Cin-șeng, „Fetița Hani se duce la piață“ de Ciang Cing, „Floare de scorțișoară“ de Ciang Ti-Ci'ang și alte cîntece lirice vesele, care au devenit toate foarte cunoscute. Cîntecele noi ale compozitorilor se ocupă și de viața exploratorilor din munți, a muncitorilor din păduri, a tractoriștilor pe imensele stepe virgine și a pescarilor în luptă cu furtuna mărilor. Viața pașnică a construirii Chinei Noi a deschis compozitorilor un cîmp mare de activitate.

Problema stilului național al cîntecelor populare a atras atenția muzicienilor încă din timpul „mișcării din 4 mai“ din 1919. Acești premergători au dat un bun exemplu tinerii generații. Multe cîntece, de exemplu „Cîntecul eternei întristări“ de Huang Țu, „Cîntecul muncii“ și „Balada negustorului de haine vechi“, de Ciao Yuan-jen, au un puternic iz național și cîntecele lui Nieh Erh și Hsien Hsing-hai sînt, de asemenea, bune exemple în această privință. Astăzi un număr destul de mare de compozitori mai depun străduințe în această direcție.

De la întemeierea Republicii Populare Chineze s-a creat o unitate multinațională fără precedent. Cîntecele multor minorități naționale din regiunile de graniță devin foarte populare în întreaga țară. Datorită melodiilor frumoase și sentimentelor curate, ele sînt bine primite pretutindeni, de exemplu „Bunul Sin-Kiang“ și „Omagii lui Mao-Tze-dun“ ai uigurilor din Sinkiang, „Frumoasa fată“ și „Floarea mea“ ai kazahilor, „Armăsarul meu fugos“ din Mongolia interioară și „Fata s-a răzgîndit“ a oamenilor Li. Aceste cîntece au fost, de asemenea, bine primite la Festivalul de Muzică.

La acest Festival de Muzică s-a putut vedea, de asemenea, că compozitorii au acordat multă atenție cîntecelor populare ale diferitelor naționalități din țară.

Multe cîntece au fost prezentate în aranjamente noi, ca de exemplu cîntecele populare din Yunan „Albinele cu miere“ și „Cîntecul vizitiului“, aranjate de Hu Teng-tiao ; cîntecul popular din Sinkiang „Dă-mi o floare de trandafir“ de Ko Hsun-ciung ; cîntecul popular din Cinghai, „Plecînd la Szehvan“ de Liu Feng ; cîntecul popular din Hupeh, „Tsiu Tung Tsui“ de Șa Lai ; cîntecul popular din Șansi „Culegînd bumbacul“ de Yun Hsiang, cîntecul popular din Puyi „Trimișii Președintelui Mao“ de Li Ciuan-min și cîntecul popular din nord-estul țării „Salutări de Anul Nou“ de Ciang Feng. Toate aceste cîntece au devenit foarte populare. Ele arată importanța pe care compozitorii o acordă stilului național și adaptării cîntecelor populare. Recenta discuție deschisă, publicată în presă și în reviste, ce a avut loc în cercurile

---

*) 1 li= cca 65 cm (N. Trad.).

muzicale chineze cu privire la „stilul naţional în muzică“ a atras atenţia în toată ţara.

O altă problemă de egală importanţă este aceea a modului de a absorbi elementele frumoase interesante, din lucrări străine. Muzicienii chinezi progresişti acordaseră în trecut atenţie acestei probleme. In special largul schimb cultural din ultimii ani cu ţările frăţeşti ne-au dat noi prilejuri de a învăţa. Frumoasele lor cîntece populare au devenit astfel foarte iubite de poporul chinez, ca de exemplu „Steagul Partidului“ şi „A plecat Gheorghiţă militar“ din Romînia. Cunoaşterea frumoaselor însuşiri ale muzicii altor popoare va contribui la dezvoltarea stilului naţional al creaţiei noastre muzicale.

Ceea ce am scris aci este o scurtă introducere în dezvoltarea cîntecului popular în China Nouă.

In legătură cu muzica populară germană nouă

de P. KURZBACH

În terminologia noastră, „muzica populară“ ocupă un loc aparte deoarece explicarea acestei noţiuni cuprinde un teren larg. Atît piesa instrumentală (pentru instrumente populare solo sau grupe mai mari de instrumente) cît şi formele vocale (cîntecul pentru tineret, cîntecul popular, cîntecul de masă, cantata), sau combinarea acestora, pot fi încadrate în acest gen. Şi în cel mai bun sens al cuvîntului, orice creaţie care nu s-a îndepărtat de popor, va deveni o dată un bun al poporului şi ca atare o adevărată muzică populară. În ce măsură se transformă aceasta din dorinţă în realitate, depinde de mai multe împrejurări despre care va fi vorba în prezentul articol.

Pentru a căpăta însă o imagine reală asupra situaţiei actuale de la noi, alegem un punct de plecare istoric, care ne este dat prin figura importantă a lui Johann Gottfried Herder. Acest poet cunoaşte în anii celui de-al VI-lea deceniu al secolului al XVIII-lea, cîntece de o factură „naivă şi de o linguşitoare monotonie“, pe care le culege şi le denumeşte — deoarece încă nu exista un termen pentru ele— *Spruchlied* (cîntec-zicală), *Nationallied* (cîntec naţional), *Populärlied* (cîntec devenit popular) şi găseşte în fine termenul de *Volkslied* (cîntec popular). Opoziţii de tot felul au împiedicat la început editarea lor, dar în cele din urmă poetul le scoate la iveală, exprimînd prin cuvinte pline de mînie şi revoltă, adînca însemnătate a acestor cîntece pentru prosperitatea şi conştiinţa întregii naţiuni: *„Cine le dispreţuieşte* (cîntecele populare) *şi nu le simte, dă dovada că este atît de scufundat în noianul de imitaţii străine sau este atît de împăienjenit de spoiala aurie a unor efecte exterioare neesenţiale, încît devine insensibil şi nu-i mai prezintă nici o valoare ceea ce este trup şi naţiune“*. Fireşte că aceasta nu este părerea personală a unui învăţat, ci este vorba poporului. *„Rămîne pentru totdeauna un fapt cert că dacă nu avem un popor, nu avem nici public, nici naţiune, nici limbă şi nici arta versificaţiei, care să fie ale noastre, care să trăiască şi să acţioneze în noi. Am ajuns să scriem veşnic numai pentru învăţaţi închişi în camerele lor de studiu şi recenzori respingători din a căror gură şi stomac le reprimim apoi; facem romanţe, ode, poezii eroice, cîntece de biserică şi „bucătărie“ pe care nu le înţelege nimeni, pe care nu le vrea şi nici nu le simte nimeni“*. Aşa descoperă Herder, cu toată claritatea, izvorul care alimentează orice artă şi anume, poporul. Herder recunoaşte în cîntecele populare ceea ce lipseşte imitatorilor: adevăr, redarea sinceră a pasiunii, a vremii, a moravurilor. De asemenea nu trebuie omis cum interpretează Herder noţiunea „popor“. El se referă la culegătorii englezi pentru care acest lucru a fost mai uşor deoarece *„felul de gîndire al naţiunii este însuşi naţional şi fiindcă poporul reprezintă o parte importantă a naţiunii“*. Deci, nu întregul, nimic din generalizarea pe care a suferit-o noţiunea de „popor“ în societatea burgheză, dusă apoi pînă la o desfigurare în statul fascist care sub masca noţiunii de „popular“ şi „unitate populară“ a exercitat cea mai brutală justiţie de clasă. Astăzi — după descoperirea ştiinţifică de către Marx şi Engels a societăţii bazată pe clase şi a poporului asuprit şi a tezei lui Lenin despre existenţa a două culturi într-o singură naţiune — crezul lui Herder ne apare ca ceva de la sine înţeles. Cîntecele populare nu aparţin culturii dominante ci elementelor culturii democrate şi socialiste. Cuvîntul „muzică populară“, adică muzica claselor asuprite, nu trebuie însă înţeles astfel ca şi cînd conţinutul cîntecelor populare ar fi numai lupta de clasă, că ţelul eliberării celor asupriţi s-ar recunoaşte în fiecare din ele. Aceasta reiese din faptul că însăşi clasei exploatate nu-i sînt întotdeauna clare căile spre eliberare din situaţia în care se află. Tocmai de aceea lupta de clasă ia forme atît de ascuţite pentru că clasa dominantă se pricepe în a-şi camufla ţelurile şi a strecura dezorientare în rîndurile celor asupriţi. Aşa se întîmplă că ideologia clasei dominante pătrunde chiar în cîntecul popular şi că uneori acesta exprimă supunere, resemnare. Totuşi trebuiesc socotite şi acestea adevărate cîntece populare, deoarece şi ele sînt cîntece ale claselor exploatate. Cîntecul popular cuprinde o mare sferă expresivă (cîntece de dragoste, cîntece patriotice, cîntece ale naturii, cîntece umoristice, cîntece de pahar, cîntece pentru copii ş. a.) şi de aci s-ar putea trage poate concluzia că toate acestea nu se potrivesc reprezentărilor unor oameni asupriţi şi exploataţi. Dar de ce? Nu trăieşte omul simplu naşterea, copilăria, dragostea, boala, moartea, jocul şi dansul? Nu este el legat din tinereţe de munca sa, chiar dacă răsplata ei îi este prea puţin de folos? Şi în ce alte împrejurări ar putea cînta el oare? Chiar dacă am ignora aceste fapte, există — mulţumită noilor cercetări întreprinse de Steinitz şi concretizate în „Cîntece populare germane“, — suficiente exemple care arată cît de mult îi aparţine cîntecului popular tematica revoltei conştiente.

Pomenim numai în treacăt faptul că aceste recunoaşteri au putut să dea roade abia într-o Germanie democrată şi că Germania capitalistă şi imperialistă a încercat prin toate mijloacele să le extirpeze (unde a rămas în acest caz ştiinţa „obiectivă“?). Aceste cîntece nu se împăcau nici cu teoria supunerii poporului determinată de natură şi nici cu aşa-zisa imposibilitate a unei legături între artă şi politică; ele nu aparţineau suprastructurii clasei dominante. Acest fapt este confirmat de însăşi societatea capitalistă, prin aceea că ea denumeşte muzica populară şi întreaga artă populară ca un „bun cultural dispărut“ (abgesunkenes Kulturgut), situîndu-se astfel într-o profundă contradicţie faţă de cuvintele umanistului Herder: „Poezia cultă poate să prospere numai pe ogorul poeziei populare“. Reportat la condiţiile noastre, aceasta înseamnă că concepţia asupra lumii care porneşte de la eliberarea claselor asuprite, de la desfiinţarea claselor în general, consideră arta populară, arta claselor asuprite, ca rădăcină a întregii arte. Ce înseamnă aceasta pentru muzica noastră populară din R.D.G.?

Schimbarea condiţiilor sociale, schimbă şi arta şi funcţiile ei. Astfel muzica populară are azi o altă însemnătate şi sarcină decît în trecut; ea îşi lărgeşte sfera în mod considerabil, înlăturînd în ultima analiză hotarul între muzica cultă şi cea populară. Muncitorii şi ţăranii asupriţi odinioară, sînt acum stăpînii statului, fabricile şi ogoarele, teatrele şi sălile de concert au devenit proprietatea lor şi mîine le va aparţine întreaga artă, ei vor fi totodată interpreţi şi auditori. Acesta este ţelul. Leg deci ideea pomenită în introducere de întrebarea: ce trebuie să facem pentru a ajunge acolo?

Pentru aceasta să ne referim la situaţia noastră specială, atît socială cît şi politică. Noi trăim într-o parte a Germaniei, care este despărţită în mod nefiresc de cealaltă parte, iar reunirea ambelor părţi determină întreaga noastră activitate în această direcţie. Muzica populară poate să aducă la această năzuinţă un important aport, sprijinită de largul ajutor acordat de stat. In timp ce în Germania Occidentală, orînduirea capitalistă a rămas neschimbată, în R.D.G. condiţiile de producţie se caracterizează în stadiul actual de dezvoltare prin existenţa a trei forme economice: proprietatea socialistă, proprietatea privată asupra mijloacelor de producţie (aşa-zisa mica producţie de mărfuri) şi proprietatea capitalistă. Mica producţie de mărfuri cuprinde în R.D.G. o sferă încă destul de largă. Din acest mediu se naşte un număr mare de amatori care sînt organizaţi în coruri (în special în coruri bărbăteşti) şi în formaţii de muzică populară.

Dat fiind că după desfiinţarea scenei populare (Volksbühne) s-a simţit nevoia unei schimbări organizatorice a acestor formaţii, majoritatea membrilor lor s-au ataşat unei „formaţii din întreprindere“ (Betriebsgruppe) sau au alcătuit ei înşişi o astfel de formaţie, fără a avea deocamdată vreo legătură cu procesul de producţie al întreprinderii respective. Aceasta frîna de multe ori dezvoltarea noului colectiv. Majoritatea acestor formaţii acordă — corespunzător ideologiei lor mic burgheze — un interes deosebit liricii cvasi populare în care predomină tema patriei şi un sentimentalism dulceag (Herbert Roth din Turingia cu producţiile sale, este un exemplu de-a dreptul strălucit pentru aceasta) în timp ce creaţiile progresiste în genul cîntecului de masă şi noua muzică de amatori sînt lăsate la o parte ca fiind „prea grele“. Dacă au putut să camufleze cu ani în urmă poziţia lor, motivînd-o prin lipsa materialului, azi se îndoiesc (îndemnaţi de „oameni de specialitate“ reacţionari) asupra valorii acestei muzici noi cu toate că nivelul deplorabil al artei dorită şi reprezentată de ei apare cu claritate ca atare. Pentru a îngrădi şi exclude această influenţă dăunătoare este necesară sprijinirea pe membrii formaţiilor de artă populară care dau dovadă de conştiinţa de clasă şi continuarea tradiţiei de luptă a clasei muncitoare germane şi a formaţiilor de amatori de odinioară. Este de asemenea necesară efectuarea unui neobosit instructaj, atît ideologic cît şi de specialitate, şi o lămurire a tuturor creatorilor de artă populară, deoarece membrii mici burghezi — de multe ori induşi în eroare — nu sînt lipsiţi de bunăvoinţă. Manifestărilor negative li se opun aici suficiente influenţe pozitive, care vor trebui să acţioneze mai unitar decît pînă acum. Pentru o reuşită în această privinţă este necesar un efort comun din partea tuturor instituţiilor competente: Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor Germani, Casa Centrală pentru Artă Populară, Comitetul de Stat pentru Radio, editurile şi presa. Referitor la aceasta s-a constatat, în cadrul reprezentaţiilor muzicale şi discuţiilor care au avut loc anul trecut cu prilejul sesiunii pentru muzică populară de la Meissen, că în general ceea ce s-a investit nu se află într-un raport corespunzător faţă de rezultatul obţinut şi că munca nu apare coordonată în mod just.

Dau ca exemplu editura şi comerţul de materiale muzicale. Este în primul rînd o lipsă de răspundere, dacă de la încheierea contractului şi pînă la apariţia compoziţiilor sau culegerilor, trece un an şi mai mult. Oricine îşi poate închipul efectul acestui procedeu, bunăoară, asupra cîntecelor de masă actuale, fără să mai amintim neajunsurile în comerţul de articole muzicale sau din comerţul de Stat care — cu puţine excepţii — nu acordă suficientă atenţie materialului muzical progresist. Acest fenomen face şi el parte din cauzele pentru care mulţi dintre compozitorii noştri nu mai scriu cîntece de masă, deşi fascizarea crescîndă în Germania Occidentală ne determină să ridicăm glasul împotriva acesteia prin cîntece. Unii o fac, dar prea puţini, iar faptul că în acest caz îşi recapătă drepturile tipul fostului cîntec cu caracter agitatoric dovedeşte din nou cît de multilaterale pot fi formele cîntecului de masă, dacă compozitorii noştri s-ar apropia cu multă fantezie de acest gen pe cît de frumos, pe atît de important. Ştim bine că schematismul în concepţia muzicală devine cu timpul plictisitor, că în creaţiile noi ne-am fixat prea unilateral la tradiţiile secolului al XIX-lea, uitînd între timp, ce împrospătare pot aduce cîntecul şi dansul popular din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea în special din punct de vedere ritmic şi metric, cu toate că în ele nu avem de semnalat diversitatea, de exemplu, a folclorului bulgar, romîn sau maghiar. (Cît de dezavantajoasă a fost orientarea unilaterală în cazul unei forţe creatoare ca Hans Eisler, a reieşit din cîntecele populare date la iveală de acesta după 1950). Deci, în timp ce creaţia de cîntece de masă (solo şi cor) stagnează oarecum din 1953 încoace, se observă o înviorare pe tărîmul „muzicii pentru instrumente populare". Unii compozitori, printre care se numără în special Werner Hübschmann, Th. Hlouschek, Herbert Kirmsse, Kurt Schwaen, se străduiesc cu succes să dea interpreţilor — care s-au mulţumit pînă acum în ceea ce priveşte lucrările pentru mandolină, citeră sau acordeon cu lucrări ieftine (fantezii de operă, marşuri, potpuriuri de operetă) — o literatură mai pretenţioasă.

Valoarea acestor creaţii noi rezidă într-o scriitură polifonică echilibrată, în fraze melodice a căror intonaţie derivă din cîntecul sau jocul popular german, în folosirea raţională a posibilităţilor tehnice de interpretare şi a timbrelor (combinarea unui număr mai restrîns de instrumente, de pildă chitară şi flaut — Blockflöte —, citeră, chitară şi mandolină, pînă la orchestră mai mare), care vor ajuta a elimina acel tremolo al mandolinei şi al acordeonului. O influenţă de mare importanţă dar încă prea puţin apreciată asupra dezvoltării muzicii noastre populare o au şcolile noastre de stat de muzică populară, frecventate de aproximativ 30.000 de copii şi tineri. O mare parte a elevilor — după o pregătire de mai mulţi ani — se încadrează „în formaţiile de întreprinderi" şi contribuie la formarea gustului îndeosebi în rîndurile membrilor mai vîrstnici. Această influenţă pozitivă se datoreşte şi cadrelor didactice de specialitate, care au studiat în majoritatea lor, la Şcoala superioară pentru muzică (Weimar) şi care, prin munca lor educativă exemplară, elimină din ce în ce mai mult diletantismul. În special formaţiile instrumentale mici profită de aceasta, deoarece avantajele sînt clare: fiecare executant trebuie să fie solist, deci stăpîn pe sine, să fie mai disciplinat decît executantul dintr-o orchestră instrumentală mare, care din cînd în cînd se poate bizui pe priceperea vecinului său. Mica formaţie face de asemenea posibilă o mai fericită echilibrare a particularităţilor sonore ale instrumentelor, la care se mai adaugă avantajul că asemenea formaţii se pot înjgheba oriunde mai uşor decît cele mari. Dacă însă încoronarea muzicii de amatori o reprezintă totuşi orchestra de instrumente populare, atunci ce perspective rezultă de aici? Oricare din instrumentele pe care le-am socoti ca fiind populare nu dau în ansamblu o sonoritate satisfăcătoare. Orchestra germană pentru instrumente de ciupit, analoagă coardelor din orchestra simfonică, luată ca punct de plecare nu dispune de o suficientă forţă sonoră pentru a suporta diversele tipuri de cimpoi şi instrumente de suflat.

Dacă totuşi nu vrem să ne îndepărtăm de orchestra de instrumente pentru ciupit (şi prin ce ar putea fi înlocuită?), aceasta ar trebui lărgită în ceea ce priveşte ambitusul general. Orchestra pentru instrumente de ciupit sovietică ar putea fi în acest caz un exemplu, deşi această lărgire ar trebui făcută, ţinîndu-se seama de specificul instrumentelor de ciupit germane. Putem pretinde industriei noastre de instrumente muzicale şi de aci înainte, să ne construiască varietăţi de cimpoi care să facă faţă acestei stări a lucrurilor dînd virtuoşilor noştri capabili posibilitatea de a concura pe scară internaţională. Tipurile cele mai mici, care nu pot fi folosite pentru scopuri muzicale, ar trebui să dispară, deosebirile dintre instrumentele diatonice şi cromatice ar trebui lichidate şi definitivarea Bandion-ului ar trebui, în fine, dusă la sfîrşit. Solicitarea unor orchestre de stat de instrumente populare nu poate sta în picioare, atîta timp cît nu există în prealabil preocuparea pentru dezvoltarea şi perfecţionarea instrumentelor populare deja existente. În această privinţă este necesară participarea unor muzicologi, profesori de muzică şi constructori de instrumente muzicale; pînă în prezent nu se simte încă prea mult colaborarea unor astfel de specialişti. Un lucru însă trebuie să fie din nou accentuat: folosirea instrumentelor tradiţionale ale orchestrei noastre simfonice în orchestra de amatori, a fost prea neglijată. Flautul, clarinetul, trompeta şi tromboanele de exemplu, aduc culori noi în orchestra de instrumente populare şi nu există nici un fel de bănuială că s-ar putea ivi o luptă între orchestrele simfonice şi cele de instrumente populare. Din contră: cum am vrea noi să contribuim la înlăturarea prăpastiei dintre muzica populară şi cultă, dacă am persista chiar din punctul de plecare într-o separare a instrumentelor din orchestra simfonică de cele uzitate pînă acum în orchestra populară?

S-a vorbit deja despre faptul că ne aflăm, datorită înjumătăţirii Germaniei, într-o situaţie specială și că sîntem forțați din această cauză să luăm atitudine împotriva nejustelor și dăunătoarelor păreri din Germania Occidentală. Ne gîndim în această privință la acei cosmopoliți apuseni, pentru care noțiunile de major și minor precum și cîntecul popular sînt moarte. Ei vor să creeze o muzică nouă din abstract (așa a proclamat-o Schönberg, care s-a situat prin aceasta în profundă contradicție față de părerile lui Bartók). Această artă abstractă n-ar trebui să aibă legătură nici cu arta trecutului și nici cu viața noastră reală. De aceea avem datoria să continuăm ideea lui Herder, și atragem atenția asupra faptului că numai pe ogorul creației populare poate să prospere o artă măreață; din această cauză, muzicii populare îi revine o sarcină atît de importantă pentru muzica și pentru însăși națiunea întregii Germanii. Acest lucru a fost înțeles atît de anumite formații instrumentale din R.D.G. cît și din R.F.G., iar vizitele reciproce și concertele date ca schimb de experiență reprezintă un pionierat în sensul celor de mai sus. Cînd scînteia entuziasmului va sări neîncetat între cei doi poli, atunci muzica populară își va îndeplini misiunea și artistul amator, care în trecut era obișnuit să se simtă exclus din cadrele marii arte, va găsi artiști care să-l aprecieze ca ascultător, instrumentist și cîntăreț. Această unitate va duce atît de departe, încît pe viitor nu va mai exista concomitent muzică populară și muzică cultă, ci va exista o unică muzică germană.

VIAȚA MUZICALĂ

Manifestări festive

Concertul Tiberiu Brediceanu

La 8 aprilie a avut loc în Sala Dalles un concert festiv organizat de Uniunea Compozitorilor din R.P.R. și Filarmonica de Stat „George Enescu“ din București, cu prilejul împlinirii a 80 de ani de la nașterea lui Tiberiu Brediceanu, artist al poporului.

Concertul a fost precedat de cuvîntul introductiv al Prof. George Breazul, care a evocat cald și emoționant personalitatea artistică multilaterală a muzicianului, ce s-a impus — fie ca folclorist, compozitor, muzicolog sau organizator al vieții muzicale — ca unul din cei mai de seamă slujitori ai muzicii noastre (vezi textul cuvîntului în nr. de față al revistei, pagina 6).

La reușita acestei manifestări și-au dat concursul soliști ai Teatrului de operă și balet din București: Cornelia Gavrilescu, Magda Ianculescu, Șerban Tassian și Valentin Teodorian; cvartetul vocal al Filarmonicii de Stat alcătuit din Emilia Petrescu — soprană, Martha Kessler — mezzosoprană, Aurel Alexandrescu — tenor și Alexandru Voinescu — bas, precum și corul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. dirijat de Nicolae Rădulescu, care a susținut și acompaniamentul la pian al soliștilor.

Concertul festiv ne-a oferit un mănunchi de lucrări reprezentative pentru diferite etape de dezvoltare a artei compozitorului. Astfel, alături de cunoscutele cîntece și doine romînești, au figurat în program și fragmente din lucrări mai ample cum sînt: „Scenele lirice din viața poporului nostru“, precum și cele două cvartete vocale: „Șase doine și cîntece“ și „Miorița“ (șase variante ale baladei).

Cîntecele: „Foaie verde pup de crin“ și „Bade pentru ochii tăi“, au fost interpretate cu multă gingășie și finețe de Cornelia Gavrilescu, iar în piesa „Mult mă-ntreabă inimă“ soprana Magda Ianculescu a valorificat apreciabilele sale posibilități vocale pentru a reda fondul emoțional intens, nelipsit de anumite învolburări dramatice ale cîntecului. Pe aceeași linie s-a situat și interpretarea sensibilă pe care tenorul Valentin Teodorian a imprimat-o cîntecului: „Merge badea meu cu plugul“, realizînd o frumoasă creștere a intensității emoționale în „Cîntecul lui Tudor“ din scena lirică „Seara mare“. Convingător ne-au apărut „Doina lui Sorin“ și „Cîntecul haiducesc“ interpretate cu aceeași muzicalitate pe care ne-o relevă de fiecare dată baritonul Șerban Tassian, și „Pe sub flori mă legănai“, tot din icoana de la țară „La Șezătoare“, cîntată cu duioșie de Emilia Petrescu. Aceeași cîntăreață a dat o interpretare de o aleasă ținută, în partea a doua a programului, minunatei „Doina Stăncuței“ din icoana de la țară „La Seceriș“, una din cele mai cunoscute piese ale compozitorului. O mențiune specială merită a fi acordată cvartetului vocal al Filarmonicii de Stat, care a prezentat cele șase variante ale baladei „Miorița“ într-o formă deosebit de îngrijită. Fragmentele solo ale cîntecului doinit din partea întîia, intonate de mezzo-soprană și apoi de soprană, cea de a treia melodie a baladei, ușor ritmată, cu un caracter meditativ, și „Strigătul ciobanului care și-a pierdut oile“ executate de tenor sau melodia caldă a baritonului — toate alternînd cu diverse combinații ale ansamblului vocal susținute de acompaniamentul discret dar în același timp expresiv al pianului, au conferit o notă aparte acestei importante lucrări a compozitorului. Corul Uniunii Compozitorilor, în afara celor trei fragmente: „Mîndruțo cu ochii verzi“ din „La șezătoare“, „Reîntoarcerea secerătorului“ din „La seceriș“ precum și de susținerea expresivă a acompaniamentelor la „Cîntecul lui Tudor“ din scena lirică „Seara mare“ sau „Hora periniței“ (soliști Magda Ianculescu și Valentin Teodorian) — a dat însuflețire celor șase doine și cîntece. Scrisă inițial de compozitor pentru cvartet vocal, această din urmă piesă a fost cîntată fără vreo transcriere specială de cor. Dozarea planurilor sonore ale vocilor, obținerea unui contrast în ceea ce privește mișcarea și expresia diferitelor părți apoi animarea treptată către sfîrșit cu un cîntec vioi de joc în care sopranele și altistele alternează melodia lor cu scurte episoade ale restului ansamblului, sînt aspectele importante ale interpretării lucrării.

Nu putem încheia aceste succinte rînduri fără să nu evidențiem în mod special contribuția, la succesul concertului, a lui Nicolae Rădulescu — un muzician multilateral — care a condus cu competință corul și a acompaniat la pian pe toți soliștii. Aplauzele îndelungate și entuziaste ale publicului, adresate deopotrivă compozitorului cît și interpreților, au făcut din concertul festiv Tiberiu Brediceanu o adevărată sărbătoare a muzicii romînești.

SILVIAN GEORGESCU

Seară de cîntece Ion Vasilescu

Atenția pe care conducerea Uniunii Compozitorilor a înțeles să o dea și muzicii ușoare (socotită nu de puțină vreme ca „cenușereasa" artei sunetelor dar în realitate îndrăgită de cel mai mare număr al ascultătorilor) organizînd în Sala Dalles o „seară de cîntece Ion Vasilescu", a stîrnit nu numai entuziasmul amatorilor dar și interesul compozitorilor de muzică simfonică și de cameră care au participat în mare număr la concert.

Au fost prezentate cu acest prilej unele din cîntecele lirice, romanțele cu caracter ritmic și melodiile dansante, precum și unele cîntece cu caracter de masă scrise de compozitor în ultimul sfert de veac.

Pregătit pentru a aborda formele mari ale muzicii (Ion Vasilescu este titularul Mențiunii I acordată în 1926 în cadrul premiilor de compoziție „George Enescu" pentru „Trei piese în stil romînesc" pentru cvartet de coarde) el și-a fixat totuși de timpuriu atenția către formele mici, unde nu a întîrziat să se evidențieze ca un melodist de mare talent. Nimic vulgar, nimic trivial în cîntecele sale, ci un lirism cald, o expresie vie, directă, a dragostei curate, sincere, ori afecțiunea compozitorului față de orașul natal (o seamă de cîntece au ca temă Bucureștiul), precum și compoziții în care sînt cîntate tinerețea, munca, viața nouă din patria noastră.

De la „Te-am așteptat plîngînd" la „Drag îmi e bădița cu tractorul" compozitorul a străbătut o cale lungă, jalonată de multe lucrări de valoare — unele dintre ele dobîndind, la vremea lor, cea mai largă circulație în rîndurile ascultătorilor.

Intr-o perioadă cînd, după primul război mondial, teatrul nostru de revistă era asaltat de o seamă de producții străine, adesea de calitate îndoielnică, Ion Vasilescu are meritul de a fi scris cîntece în care răzbat intonațiile populare romînești, făcînd operă de adevărat pionierat pentru acest gen de muzică.

La concert, ascultătorii au putut constata cu plăcere că mai toate cîntecele le erau familiare, că le cunoșteau chiar fără a ști că aparțin compozitorului — acestea fiind intrate, ca să spunem astfel, în folclor.

Se cade să relevăm dragostea cu care interpreții — Maria Tănase, Ioana Radu, Dorina Drăghici, Maria Sereea, Gaby Pascu, Gică Petrescu și Nicolae Nițescu, precum și pianiștii Teodor Cosma și Janci Körössy au venit la chemarea Uniunii, pentru a da concursul lor acestei manifestări artistice.

Cîntece ca „Mi-am pus busuioc în păr" și „In micul orășel uitat de lume" au fost redate — respectiv de Maria Tănase și Ioana Radu — cu multă forță de expresie și cu deplină pătrundere a spiritului lor popular.

Maria Sereea a exprimat cu distincție și noblețe lirismul din „Azi noapte te-am visat", „Te-am așteptat plîngînd" și „Te-aștept diseară în Cișmigiu" iar Gaby Pascu a vădit în „Iubesc, iubesc", în „Uită-te o clipă în ochii mei" ca și în „Mi-ai luat zîmbetul de pe buze", un remarcabil temperament artistic.

Dorina Drăghici a cucerit ascultătorii prin sinceritatea și simțirea cu care a prezentat cîntecele „Ințeleg" și „Țărăncuță, țărăncuță" iar Nicolae Nițescu a reactualizat lirismul unor cîntece ca „Hai acasă pușor", „Ar fi păcat" ș.a. Cu acest prilej, Gică Petrescu s-a evidențiat ca un remarcabil interpret nu numai al cîntecelor cu caracter vesel cum e „Cu lăutarii după mine" dar și al celor cu un conținut mai adînc, pe alocuri chiar dramatic, cum a fost „La margine de București".

Pianiștii Cosma și Körössy au avut o importantă contribuție la acest concert nu numai în ceea ce privește acompanierea soliștilor dar și prin aceea că au realizat aranjamente de calitate.

Compozitorul însuși trecînd, la sfîrșit, la pian, spre a acompania pe Dorina Drăghici, a dat o tălmăcire de mare căldură și sensibilitate cîntecului „Drag îmi e bădița cu tractorul".

Succesul deosebit al inițiativei Uniunii Compozitorilor trebuie să constituie un imbold pentru continuarea popularizării creației romînești din acest domeniu; pe de altă parte ar fi de dorit ca pe viitor interpreții să dea o atenție mult mai susținută pregătirii unor asemenea concerte.

J. V. PANDELESCU

Oaspeți de peste hotare

Alex. Gauk și Mihail Vaiman

Publicul bucureștean a avut de curînd prilejul de a cunoaște pe doi reprezentanți de seamă ai artei interpretative sovietice, în persoana dirijorului Alexandr Gauk și a violonistului Mihail Vaiman.

Dirijor principal al Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii Sovietice și pedagog emerit, aparținînd generației mai vîrstnice (n. 1893), Alexandr Gauk a condus la noi două concerte. Cel dintîi cu Orchestra simfonică Radio (11 aprilie), a început cu Simfonia nr. 27 de Miaskovski pe care am ascultat-o într-o interpretare foarte convingătoare: bine pusă la punct ca execuție tehnică și construită în linii pe cît de simple și clare, pe atît de elocvente ca expresie. Al. Gauk s-a dovedit astfel în același timp un excelent meșteșugar și un arhitect viguros care îmbină precizia, marea siguranță și îndemînare tehnică, grija de amănunt, cu o viziune cuprinzătoare și foarte limpede a ansamblului. Este un dirijor sobru, ponderat, care știe să dea relief puternic muzicii, nu prin efecte căutate sau fanteziste, ci respectînd cu vigoare litera textului. Aceleași însușiri s-au vădit și în poemul simfonic „Till Eulenspiegel", înfățișat într-o versiune strînsă, lapidară, cu minime fluctuații de tempo și fără excese de imaginație, dar nu fără nerv și culoare. Programul a fost întregit prin „Concertul în mi bemol major" pentru pian de Liszt, avînd drept solistă pe Silvia Șerbescu. Mărturisim că interpretarea personală, energică dar înclinînd spre asprime și duritate, ne-a convins mai puțin decît piesele date în supliment (Debussy, Silvestri), unde am regăsit și briliantța și calitățile muzicale ale uneia dintre pianistele noastre cele mai de seamă.

In zilele de 20 și 21 aprilie, Al. Gauk a dirijat, cu Orchestra Filarmonicii, un *„Festival Șostakovici"*, cuprinzînd pe lîngă Concertul de vioară (solist: M. Vaiman), „Uvertura festivă" și „Simfonia a X-a". Concertul acesta, caracterizat prin aceeași concepție clară și consecventă a întregului și prin aceeași corectitudine a amănuntului cu care ne obișnuise Al. Gauk, a constituit o remarcabilă realizare. Sub bagheta sa, grandioasa Simfonie a X-a a sunat impresionant de unitar, de închegat, lăsînd cu toată complexitatea și proporțiile sale vaste, impresia unei clasice limpezimi. Apropiind această interpretare de aceea a lui Constantin Silvestri — în care poezia, coloritul și intensitatea expresivă a momentelor, contrastele puternice, creau imaginea unui uriaș poem simfonic — ne dăm seama că o compoziție izbutită se pretează unor interpretări diverse și la fel de valabile, cu condiția ca ele să fie susținute de talent și de logica unei gîndiri consecvente.

Alexandru Gauk la pupitrul dirijoral

In recitalul său din 27 aprilie ca şi în cele două concerte date cu Orchestra Filarmonicii (20—21 aprilie) şi cu Orchestra Radio (25 aprilie), Mihail Vaiman s-a prezentat ca o personalitate marcantă din strălucita falangă a violoniştilor sovietici.

Termenul de „personalitate" nu trebuie considerat, în acest caz, într-o accepţie convenţională, ci în înţelesul cel mai propriu al cuvîntului. Prezentînd o sumă de trăsături comune cu ceilalţi violonişti sovietici — îndeosebi sub raportul perfecţiunii tehnice — M. Vaiman se distinge în mod evident printr-o concepţie personală nu numai în ceea ce priveşte interpretarea muzicală propriu-zisă, dar şi anumite particularităţi de aplicare a remarcabilelor sale mijloace instrumentale — care dau tonului, atacurilor, frazării, nuanţe specifice. Edificatoare a fost în această privinţă chiar prima sa apariţie pe estrada Ateneului, în concertul de vioară de Şostakovici. Aci, comparaţia cu David Oistrah se impunea de la sine, dat fiind că nu cunoaştem pînă acum această valoroasă compoziţie (1956) decît din interpretarea marelui artist al viorii. In linii mari, M. Vaiman poate fi socotit ca aparţinînd aceleiaşi familii de violonişti ca şi D. Oistrah: este acelaşi gen de violonist înnăscut care captivează în primul rînd prin elanul temperamental, prin robusteţea tonului, prin sinceritatea expresiei — însuşiri susţinute în acelaşi timp de o tehnică precisă, clară, ce aşază meşteşugul instrumental pe baze extrem de solide. Performanţa lui M. Vaiman a fost demnă de exemplul lui Oistrah; el s-a achitat în excelente condiţii de un rol foarte greu, izbutind să dea părţii solistice strălucirea concertantă dar şi să se integreze organic în această „simfonie cu solist obligat", unde simfonistul Şostakovici se simte la tot pasul (construcţia grandioasă a celor patru părţi, amploarea dezvoltărilor, îmbinarea dramatică de seninătate şi tragism abrupt, orchestraţie densă). Dar aceasta nu înseamnă că interpretarea lui M. Vaiman a fost o copie a strălucitului său model: numeroase trăsături — în cantilena poetică a „Nocturnei", în frazele largi ale nobilei „Passacaglii", în izbucnirea de vervă a scherzo-ului şi finalului — au conturat o concepţie proprie, mai puţin lirică, în care predomină nervul şi încordarea dramatică. Momentul în care acest colorit specific al interpretării violonistului a ieşit mai limpede în evidenţă a fost ampla „cadenza" un fel de „raccourci" al temelor întregului concert — excutată cu un rafinament dovedind deosebită imaginaţie şi sensibilitate.

Cele mai bune realizări ale violonistului s-au situat pe această linie. In Sonata I-a de Prokofiev el a dat o versiune care, chiar dacă nu a egalat pe aceea într-adevăr incomparabilă a lui Oistrah, a fost profund convingătoare prin vigoarea construcţiei, prin coloritul subtil şi prin înţelegerea cu care au fost redate multiplele sale registre de expresie. La fel de izbutite au fost cele două piese mici de Prokofiev, un „Rondo capricioso" (Saint-Saëns) excepţional de briliant, o „hora staccato" (Dinicu-Heifetz), dată în supliment, în care, alături de virtuozitatea de mare clasă, a impresionat stilul întru totul adecvat muzicii noastre lăutăreşti. In ce priveşte interpretările sale din clasici — întotdeauna interesante — înseşi aspectele foarte personale ale violonisticei lui M. Vaiman suscită unele probleme. Concertul nr. 5 de Mozart a fost cîntat cu pasiune, cu mare avînt, aproape romantic pe alocuri — mai ales în „Adagio" — bogăţia de nuanţe expresive avînd prioritate asupra sobrietăţii şi purităţii stilistice. „Ciaconna" de Bach, impunătoare ca realizare tehnică şi consecvenţă de gîndire, ne-a apărut uneori uşor precipitată ca tempo şi agitată. In Sonata a III-a de Brahms am admirat elanul înflăcărat şi fulgurant al scherzo-ului şi finalului; mai puţin partea I-a şi splendidul „Adagio", unde interpretarea dramatică şi tumultuoasă nu a lăsat destul loc reveriei, liniştii brahmsiene. Pianist Maria Karandaşova este o acompaniatoare excepţional de precisă, muzicală şi promptă în a urmări toate inflexiunile şi subtilităţile de interpretare ale partenerului.

*

Concertul nr. 5 de Mozart a fost acompaniat în foarte bune condiţii de Orchestra simfonică Radio, sub conducerea lui C. Silvestri. Cu prilejul aceluiaşi concert al Orchestrei Radio (25 aprilie), am reascultat „Simfonietta" de Janacek; dirijorul i-a imprimat şi de această dată ritmul alert, vivacitatea, strălucirea, demne de talentul original, fecund şi atît de puţin conformist al marelui muzician ceh. Partea I-a a programului a fost consacrată Simfoniei în re minor de Paul Constantinescu; scrisă în 1945 şi refăcută ulterior, lucrarea nu mai fusese executată din 1947. Este o compoziţie viguroasă, de proporţii vaste, remarcabilă prin suflul ei mare, prin soliditatea construcţiei ei, prin orchestraţia plină, masivă. Trăsăturile caracteristice autorului — plasticitatea imaginilor muzicale, ingeniosul colorit armonic şi orchestral, marea măiestrie în făurirea unei tematici personale de inspiraţie populară — se regăsesc aci, ridicate la proporţiile monumentale ale creaţiei simfonice. Interpretarea inspirată şi entuziastă a pus din plin în valoare această lucrare de seamă a simfonismului romînesc.

MIHAI RĂDULESCU

E. Malinin şi J. Palenicek

O trăsătură importantă a şcolii sovietice de pian mi se pare a fi aceea că ea formează individualităţi artistice foarte diverse; deşi trec, la Conservator, prin clasa unor pedagogi care sînt în acelaşi timp şi interpreţi de renume — avînd deci fiecare o concepţie precis conturată, — tinerii pianişti sînt îndrumaţi spre propria lor cale, unde au un cuvînt mai personal de spus.

Acest lucru a fost evidenţiat în chip concludent de audierea recitalului dat la 2 aprilie la Ateneu de Evgheni Malinin, care e considerat printre cei mai de seamă reprezentanţi ai generaţiei noi de instrumentişti din patria sa, şi consacrat ca atare de concursurile internaţionale de la Budapesta, Varşovia şi Paris. In capitala franceză îndeosebi, la concursul „Jacques Thibaud — Marguerite Long", talentul său a fost remarcat unanim de public, critica muzicală, cît şi de juriu, care l-a clasat primul dintre numeroşii candidaţi.

Revenind la ce scriam mai sus, Malinin nu pare a fi apropiat de trăsăturile pe care eram înclinaţi să le considerăm, în mare, tipice pentru pianiştii sovietici. Execuţia lui nu are acea bravură bărbătească, acea strălucire eroică pe care o regăsim în interpretările unui Ghilels, sau — pentru a ne referi la un tînăr — ale unui Aşkenazy. Sentimentele pe care le redă sînt, de preferinţă, lirice, estompate (poate şi prin jocul abundent de pedală şi surdină) şi de aceea ii e, desigur, mai apropiat un anumit domeniu al literaturii pianistice.

Din acest domeniu nu fac parte, deocamdată, lucrările lui Beethoven, judecînd cel puţin după interpretarea Sonatei opus 53, în Do major, „Waldstein". Aci, partea cea mai realizată a fost a doua, acea scurtă dar foarte consistentă „Introduzione", în care şi-a spus cuvîntul simţul armonic dezvoltat al pianistului, darul lui de a exprima sentimente complexe prin mijlocirea frumuseţii cizelate a sonorităţilor. In schimb, acelaşi caracter de contemplaţie intimă împrumutat părţilor extreme — redate într-un tempo foarte potolit — a părut oarecum incompatibil cu grandoarea concepţiei beethoveniene. Expunerea temei Rondoului, de pildă, a fost, în sine, fermecătoare, dar ea nu a fost întregită de o tensiune corespunzătoare în momentele de culme ale desfăşurării muzicale. Aceleaşi rezerve le avem şi faţă de integrarea temei secunde în complexul dinamic al primei părţi.

Dintre sonatele lui Prokofiev — capodopere ale literaturii contemporane pentru pian — Malinin a ales pe a patra, în do minor, opus 29. Indicaţia dată de compozitor („Din vechile caiete") şi data compunerii (1908 şi 1917) ne explică o oarecare deosebire de atmosferă faţă de alte creaţii ale maestrului sovietic. Inspiraţia lucrării datează dintr-o epocă în care contrastele violente, ritmica dură specifice muzicii instrumentale din perioada de maturitate a lui Procofiev erau luminate adesea de un lirism molcom, plin de blîndeţe. Accentuînd asupra acestei laturi, Malinin a netezit toate asperităţile muzicii, pe care a redat-o cu o expresivă cantabilitate, atingînd momente de poezie mai cu seamă în repriza părţii lente, Andante assai, de o transparentă scriitură polifonică. Contrastul finalului a fost realizat mai curînd printr-un spirit de „scherzando" decît printr-o accentuată vehemenţă.

Mai deplină ni s-a părut autenticitatea interpretării uneia din „Preludiile şi fugile" lui Şostakovici, atrăgătoare întruchipare, în formele contrapunctice severe, a melodicităţii specific ruse. E una din paginile în care frămîntatul compozitor apare sub aspectul unui meditativ, împăcat cu sine. Plasticitatea cu care Malinin a modelat frazele, îndeosebi în fugă, claritatea cu care a construit un edificiu bazat totuşi pe linii moi, catifelate, ne-au făcut să admirăm muzica lui Şostakovici, trecînd peste faptul că o temă de asemenea natură nu pare a suporta cu uşurinţă o tratare atît de amplă.

Interpretarea Sonatei a cincea, opus 53, de Skriabin, ne-a arătat că tînărul pianist a ştiut să-şi apropie, prin profesorul său Heinrich Neigauz, unul din marii cunoscători ai creaţiei acestui compozitor, stilul ei destul de complicat. In acest corespondent pianistic al „Poemului extazului", care poartă epigraful „Vă chem la viaţă, voi năzuinţe ascunse", jocul impresionist al sentimentelor, concretizat prin fragmentarea şi discontinuitatea tematică, exprimă în intenţia autorului o exteriorizare a proceselor sufleteşti intime, care nu pot fi redate printr-o expresie directă şi spontană. Jocul rafinat şi divers colorat al lui Malinin a relevat această multitudine de stări psihice, chiar dacă nu a urcat pînă la culmile extatice cerute, pe alocuri, de muzica lui Skriabin.

Pianistul a cîntat, în încheierea programului, „Sposalizio" şi „Mefisto-vals" de Liszt; această din urmă piesă, banalizată de multe interpretări mediocre, a fost redată, dacă nu cu un dinamism accentuat, în orice caz cu inteligenţă şi sensibilă diferenţiere a frazelor lirice.

Ce păcat că Malinin n-a cîntat mai mult Chopin! Acest regret ni l-a lăsat audierea, în bis, a Mazurcii opus 63 Nr. 3 în do diez minor — poate piesa cea mai profund simţită din întreg recitalul — şi a Scherzoului în si bemol minor. Simţul nuanţelor agogice juste, o duioşie de bun gust şi plină de naturaleţe, o coloristică subtilă, — iată calităţi preţioase care, dezvoltate cu consecvenţă, îl pot situa pe tînărul muzician sovietic între autenticii chopinişti de astăzi.

*

Pianistul J. Palenicek nu ne vizitează pentru întîia oară; purtăm în amintire impresia produsă, în 1949 şi 1950, de interpretarea personală şi inspirată a Concertului în Sol major de Beethoven şi îndeosebi a celui în Si bemol major de Brahms.

E interesant de subliniat, pentru luminarea personalităţii pianistului, multilateralitatea preocupărilor sale. Palenicek, care a urmat clasa de ansamblu a profesorului Alexanian de la „École normale de musique" din Paris, face multă muzică de cameră, în cadrul „Trioului ceh", alături de Alexander Plocek şi Miloş Sadlo; studiile de compoziţie, începute la Praga cu Schin şi Novacek şi desăvîrşite cu Albert Roussel, le-a valorificat într-o seamă de lucrări, printre care o sonată pentru pian, un concert de saxofon şi unul pentru orchestră, variaţiuni pe o temă de coral din veacul al 17-lea pentru vioară şi pian etc. Sînt amănunte care schiţează portretul unui muzician cu un orizont artistic larg. De altfel, Palenicek îşi imprimă propria concepţie, uneori subiectivă, asupra lucrărilor pe care le interpretează, cu un simţ artistic mereu treaz, vădind o pronunţată originalitate. Aceasta s-a făcut simţită în „Sonata lunii", cîntată la începutul recitalului dat la Ateneu, în 8 aprilie. In „adagio sostenuto", desfăşurarea imperturbabilă a triolelor a creat de la început atmosfera acelui „infinit sonor" către care ne deschide privirea această pagină, la fel de nouă şi la a mia audiere. Au fost însă unele inconsecvenţe ritmice în expunerea celulei de bază (optime cu punct + şaisesprezecime şi doime cu punct) în care valoarea şaisprezecimii se apropia adeseori de cea a optimii, generînd un oarecare dezechilibru. Nu am preţuit totuşi mai puţin din această pricină intensitatea de sentiment realizată, care a atins un grad maxim atunci cînd tema a răsunat spre sfîrşitul mişcării, în sonorităţile grave ale mîini stîngi. Partea a doua a sonatei — allegretto — a fost însă lipsită de pregnanţa beethoveniană; sincopele atît de caracteristice nu au avut tensiune şi nuanţa de contrast faţă de prima parte a apărut prea palidă. Palenicek a restabilit echilibrul abia în final, în care arpegiile în piano, cu izbucnirea în sforzato, au avut nerv şi vehemenţă; adusă în bas, tema a doua a sunat cu cantabilitate violoncelistică, şi numai unele interpretări ritmice personale în ideea concluzivă a formei de sonată precum şi accentuarea exagerată a notei de bază în acordurile arpegiate au putut părea oarecum neobişnuite familiarilor capodoperei beethoveniene.

Mai apropiată de text şi de intenţiile autorului ni s-a părut interpretarea sonatei în fa minor, opus 5, de Brahms, pe care am reascultat-o după ce, cu puţin timp înainte, ne-o tălmăcise cu multă poezie şi Gheorghe Halmoş. E unul din miracolele maturităţii creatoare atinsă de Brahms încă la vîrsta de 20 de ani. Palenicek, cunoscînd secretul sonorităţilor învăluite şi al sensibilităţii discret exprimate, caracteristice muzicii acestui „romantic clasic", a excelat îndeosebi în părţile medii, al căror substrat vădit schumanian l-a sezisat, amintindu-ne în Andante de „Mondnacht" şi în scherzo de fantezia înaripată a „Carnavalului". In Intermezzo (Rückblick) pianistul a realizat unul din momentele cele mai autentic emoţionante ale serii, prin accentuarea caracterului de sumbru dramatism al motivului ritmic obstinat de patru note, evocator al „temei destinului" din Simfonia a cincea de Beethoven.

Partea a doua a recitalului a fost consacrată în cea mai mare parte muzicii cehe. Am ascultat cu mult interes Sonata în două mişcări intitulată „1 Octombrie 1905" de Leos Janacek. E o mărturie sonoră a patriotismului compozitorului, care a dedicat-o „amintirii muncitorului Frantişek Pavlik, ucis la manifestaţia pentru Universitatea din Brno". Muncitorul căzuse sub gloanţele poliţiei imperiale austriace, pentru care înfiinţarea unei universităţi morave reprezenta o gravă tentativă de a exacerba sentimentele naţionale ale poporului subjugat. Mai mult decît un document, sonata — fără a se înscrie între lucrările reprezentative pentru geniul compozitorului — are o reală tensiune dramatică mai cu seamă în partea a doua, foarte apropiată de limbajul baladelor instrumentale bartokiene.

Palenicek a interpretat sonata cu toată participarea unui artist ce slujeşte conştient propagarea muzicii patriei sale. Acelaşi sentiment l-a determinat desigur să înscrie în program şi „Tema cu variaţiuni" opus 36 de Dvorak. E lucrarea cea mai mare ca întindere, dedicată de compozitor pianului, dar care ne face, comparativ, să apreciem mai puţin creaţia sa în acest domeniu, faţă de cel simfonic sau de cameră. Tema, cu atmosferă de lied, simplă şi expresivă, oferă, prin linia melodică cromatică, posibilităţi importante pentru travaliul de variaţiuni, dar fapt este că Dvorak nu a presărat de multe ori, de-a lungul acestora, accentele propriei sale personalităţi creatoare.

Nervul ritmic desfăşurat de interpret în „Islamey" de Balakirev nu ne-a putut totuşi împiedica să constatăm încă o dată că lucrarea aparţine unui orientalism uşor depăşit.

În genere, „bisurile" din Debussy („La cathédrale engloutie") Martinu (o mică „polkă"), Bach (preludiu în mi bemol minor) — deşi excesiv romantizat — şi Smetana (Dans ceh) ne-au făcut să regretăm că distinsul muzician care e Iosef Palenicek nu a dat o alcătuire mai fericită părţii a doua a recitalului, pe care nu mai puţin am apreciat-o în ce priveşte execuţia colorată şi inteligentă.

ALFRED HOFMANN

Janine Andrade

Calea cea mai sigură către valorile universale este pentru un artist, adîncirea şi sublimarea însuşirilor sale specifice naţionale. Acest adevăr, bine cunoscut în domeniul creaţiei, se verifică adesea şi pe planul interpretării muzicale; o dovadă în acest sens ne-au prilejuit-o, de curînd, concertul şi recitalul violonistei franceze Janine Andrade.

In măiestria violonistică a interpretei se străvede limpede o tradiţie pur franceză — aceea care începe cu Leclair şi cu Lully, trece prin dinastia strălucită a unor Rode, Gaviniés, Bériot, prelungindu-se pînă la Jacques Thibaud şi Carl Flesch (elev al lui Léonard) care au fost profesorii Janinei Andrade. Intr-adevăr, violonista se distinge prin atributele proprii, din totdeauna, şcolii franceze, în meşteşug ca şi în concepţia artistică. Tehnica — bazată pe o mare precizie a mîinii stîngi şi pe o deosebită maleabilitate a celei drepte, asigurînd în primul rînd supleţea şi abia în al doilea vigoarea trăsăturii de arcuş — ţinteşte către un sunet clar, egal, plăcut, mai mult decît către unul foarte amplu şi consistent; agerimea şi flexibilitatea primează în genere asupra vigoarei şi energiei. In ce priveşte concepţia de interpretare, calităţile majore ale violonistei sînt sensibilitatea (de natură mai mult senzuală decît profundă), fineţea în nuanţe, eleganţa şi şlefuirea minuţioasă a frazării — marele registru de sonorităţi, dînd adesea execuţiei un joc impresionant de culori.

Janine Andrade şi-a pus în valoare aceste însuşiri, mai întîi în „Simfonia Spaniolă" de Lalo pe care a cîntat-o acompaniată de orchestra Filarmonicii (sub bagheta lui Mircea Basarab). Pe lîngă puritatea intonaţiei, siguranţă în atac şi bogăţia de nuanţe, interpretarea „Simfoniei" s-a remarcat prin anumite trăsături personale: o fluctuaţie destul de mare a tempilor (mai cu seamă în partea I-a, tema secundă fiind pregătită printr-un mare rallentando), utilizarea frecventă de „glissandi", accente pasionate tinzînd să dea execuţiei căldură sudică ce radiază din muzica „hispanizantă" a lui Lalo.

Fără îndoială, interpretarea a fost convingătoare; cu toate acestea, ea ne-a lăsat unele îndoieli în ce priveşte autenticitatea temperamentului, care părea pe alocuri oarecum „făcut", artificial, şi nu provenit din spontaneitate şi adîncime. Această impresie ne-a fost confirmată, la recitalul Janinei Andrade, de execuţia sonatei în do minor de Beethoven — piesa care, după părerea noastră, a convenit mai puţin violonistei. Acurateţa interpretării şi respectarea tuturor indicaţiilor partiţiei au fost remarcabile; şi totuşi *spiritul* acestei muzici n-a fost redat în toată plinătatea lui. Credem că tocmai pentru că interpreta, urmărind cu mare sagacitate intenţiile expresive ale acestei sonate atît de concentrate în forţa ei tragică, le-a refăcut mai mult din afară decît le-a simţit în toată profunzimea, în miezul lor. De aci au venit desigur unele bruscări, unele forţări ale sonorităţii şi ale impulsiilor ritmice (în scherzo şi final) — ceea ce nu înseamnă că nu au existat şi multe momente foarte bune (mai cu seamă în adagio).

In schimb însă (pe lîngă o execuţie limpede şi cursivă a sonatei în sol major de Pergolese), Janine Andrade a dat întreaga măsură a posibilităţilor sale în partea a doua a recitalului său, consacrată muzicii franceze. Am ascultat Sonata de Debussy. Împletirea de libertate improvizatorică şi de construcţie judicioasă, irizarea impalpabilă a culorilor, farmecul voluptos al ritmurilor ce se resfiră leneş pentru a se aduna iar dintr-o dată, susurul mîngîietor al tremolo-urilor şi dulcea rotunjime a cantilenelor — totul a fost realizat nu numai cu marea subtilitate de mijloace violonistice pe care le cere această muzică, dar şi cu o intenţie profundă şi perfect justă a spiritului ei. Schimbînd în bună parte registrul de sensibilitate, violonista a rămas însă tot atît de adecvată obiectului şi în „Sonatină" de Jean Françaís, lucrare în care se manifestă altă latură a sufletului francez: vioiciunea, prospeţimea, candoarea — mai mult rafinată decît nativă — zîmbetul uşor sarcastic. In „Tzigane" de Ravel, coarda patetică ce a răsunat şi în „Simfonia Spaniolă", a fost surdinată ici-colo de discreta ironie raveliană pe care interpreta a ştiut să o insinueze în chip delicat, ca şi în „Habanera" aceluiaşi compozitor, pe care am preţuit-o cel mai mult dintre suplimentele acordate cu generozitate. Muzica franceză este o lume întreagă — şi Janine Andrade ne-a adus, pe cele patru strune ale viorii sale (un Guadagnini cu sunet pur şi nobil), mesajul ei autentic.

Semnalăm, în recital contibuţia pianistului Ion Filionescu — care s-a înfăţişat, de această dată într-o formă deosebit de îngrijită şi pusă la punct.

R. MIHAIL

Nada Toncici

Soprana Nada Toncici, primă solistă a operei din Zagreb (Jugoslavia) a interpretat la 2 aprilie, pe scena Teatrului de Operă şi Balet, rolul lui Cio-Cio-San din opera cu acelaşi nume de G. Puccini.

Micuţa „Butterfly" este un rol care necesită variate şi subtile însuşiri vocale şi scenice, resurse pe care cîntăreaţa le posedă din belşug. In adevăr, Nada Toncici a pus în slujba creaţiei sale nu numai o voce caldă şi bine timbrată, egală şi unitară în toate registrele, o remarcabilă muzicalitate şi o bună tehnică, dar şi un joc de scenă convingător prin sinceritatea şi naturaleţea lui.

Infăţişînd tot zbuciumul nefericitei japoneze, artista a reuşit să redea cu multă forţă de expresie o întreagă gamă de sentimente: de la gingăşia fecioreinică din scena ce precede căsătoria, la lirismul, într-o creştere bine gradată, înfăţişînd fericirea şi încrederea în viitor, din duetul cu Pinkerton, pînă la naivitatea, duioşia şi exuberanţa din aria actului II. O impresie profundă a produs cîntăreaţa în scenele în care, exteriorizînd prin vocea ei mlădioasă, dragostea maternă pentru copilul părăsit de tată şi în scena tragicului sfîrşit, s-a declanşat cu puterea unui torent nestăvilit.

Este însă de regretat că datorită insuficienţei repetiţiilor, duetul cu Suzuki (deşi cîntat de două cîntăreţe dotate), nu a fost satisfăcător sincronizat.

Mereu prezentă pe scena primei noastre opere, mezzo-soprana Nella Dimitriu, în Suzuki a fost o excelentă parteneră, vădind — o dată mai mult — alesele sale posibilităţi vocale şi îndelungata sa experienţă scenică.

O mare contribuţie la reuşita spectacolului a adus tenorul Ionel Tudoran în rolul lui Pinkerton. Mînuind cu un rar meşteşug şi cu o fină sensibilitate vocea sa excepţională, caldă, clară şi plină de strălucire, cîntăreţul şi-a atras admiraţia publicului spectator.

În rolurile potrivite posibilităţilor lor am ascultat pe Iulia Boicu-Buciuceanu (Kaethe), Ştefan Petrescu (Scharpless), Nicolae Luca (Goro), Corneliu Ursache (Yamadori), Dumitru Mihai (Bonzo) etc....

În ce priveşte corul, dacă micile grupări de femei şi bărbaţi din actul I au sunat uneori nesudat iar către sfîrşitul actului chiar în decalaj cu orchestra, în schimb, în „Corul marinarilor" a realizat (cu concursul orchestrei, care a executat un acompaniament foarte discret), o emoţionantă pagină de adevărată măiestrie a tehnicii şi artei corale (maestru de cor: Gh. Kulibin, asistent: C. Trăilescu).

Orchestra a sunat curat şi omogen. Atentă la bagheta maestrului Jean Bobescu, ea a urmărit, cu fidelitate şi bogăţie de nuanţe, interpretările soliştilor, cărora le-a dat, nu numai susţinerea necesară dar şi un impuls emotiv.

AL. COLFESCU

Alte manifestări muzicale

Orchestra de cameră a medicilor

În ultima vreme, tînărul dirijor Mircea Cristescu a dovedit a fi interpretul cu cea mai susţinută activitate concertistică. Muncind ca îndrumător a două orchestre de cameră, una profesionistă şi cealaltă a medicilor din Bucureşti, el a prezentat într-un timp aproape record cîteva programe remarcabile.

Din nou la pupitrul orchestrei medicilor din Bucureşti, Mircea Cristescu, cu mai multă experienţă şi familiarizat cu sensul poetic şi stilul muzicii lui Haendel, Telleman şi Mozart, a satisfăcut exigenţele îndreptăţite de comportarea sa artistică de pînă acum. A fost unul din cele mai reuşite concerte date de această formaţie, care este evident pe drumul depăşirii ultimelor limite tehnice ce mai împiedicau ca bunul gust, munca tenace şi dragostea pentru muzică să triumfe.

În concerto grosso nr. 4 în Fa major de Haendel am admirat pe lîngă sonoritatea plină, dozarea potrivită a planurilor sonore clădite pe fundamentul solid al başilor, riguroasa susţinere ritmică, o mai mare omogenizare a orchestrei, care capătă încetul cu încetul sonoritatea unui ansamblu unitar. Dacă acestea s-au desprins de-a lungul concertului a fi lucrul cel mai demn de relevat, nu de mai mică însemnătate este şi evoluţia solistică a unor membri ai orchestrei, evoluţie neapărat necesară repertoriului simfonic de cameră. Atît în concerto grosso de Haendel, cît mai ales în celebra „Tafelmusik" de Telleman, primele pupitre (de la vioara I-a şi a II-a, cello, contrabas şi violă) au susţinut mai mult decît corect dificilul dialog solistic. Mircea Cristescu (pe care am dori să-l ascultăm şi la pupitrul primelor noastre orchestre Filarmonica şi Radio) şi a cărui contribuţie personală la toate aceste realizări este cunoscută, mai are însă unele dificultăţi de natură tehnică: astfel, gestica sa uneori prea larg desfăşurată îngreunează pe alocuri mersul muzicii, face mai dificile schimbările rapide de caracter şi mişcare (allegro-grave-allegro în Concertul de Haendel) şi nu precizează categoric momentele de încheiere.

A fost aproape o revelaţie pianista Xenia Moscu, care, după mai mulţi ani de absenţă din viaţa muzicală, a interpretat cu admirabilă muzicalitate, cu o tehnică suplă, cu transparenţă şi cu un sunet de calitate. Concertul pentru pian şi orchestră nr. 9 în mi bemol major de Mozart. Semnalăm contribuţia unor instrumentişti suflători ai orchestrei Filarmonica, îndeosebi a oboistului Ion Danie. Au mai existat încă două rămăşiţe, ca să spunem aşa, „amatoristice": timpanul de „paradă" cu totul impropriu marşului din Serenada de Mozart ca şi erorile elementare ale redactării programului de sală.

ADA BRUMARU

Concerte de sonate

De curînd am putut asculta în Sala Dalles, în trei concerte, ciclul sonatelor de vioară şi pian de Beethoven, tălmăcite de cei doi artişti, Rhea Silvia Stark şi Ion Filionescu.

Iniţiativa, extrem de curajoasă, este demnă de toată lauda. Ea ne indică drumul spre care trebuie să se tindă, în alegerea programelor de muzică de cameră. Desigur că un program aşa de pretenţios ridică şi multe probleme. Ne vom opri asupra lor.

Violonista Rhea Silvia Stark are un temperament sudic, un ton frumos şi o sensibilitate romantică. Ea a reuşit să ne impresioneze îndeosebi în partea a doua a Sonatei a II-a şi a Sonatei a V-a. Interesantă şi muzicală a fost concepţia redării spiritului beethovenian în Sonata a VII-a în întregime şi mai ales în Sonata a X-a, o capodoperă de altfel, în care se resimt influenţe romantice, pe care violonista le-a intuit foarte bine. Cu toate acestea, nu putem fi de acord cu unele deficienţe de ordin tehnic. Astfel arpegiile nu au o sonoritate plăcută, ci aspră (Sonata Kreutzer); staccatele sînt greşit înţelese în tema a doua a Sonatei a V-a, fiind prea greoaie şi prea ascuţite în sonoritate; crescendo-ul întotdeauna tinde spre „sforţando" şi nu spre „forte", iar pasajele de diviziuni neregulate sînt redate cu nervozitate, ceea ce diformează sensul frazei. Uneori apar în acest caz şi accente nejustificate.

Pianistul Ion Filionescu a fost o revelaţie în acest concert. Ne-a bucurat revenirea acestui sensibil şi subtil artist. Tonul cald, nuanţele variate, culoarea minunată a sunetului, niciodată indiscretă, interiorizarea în părţile lente, toate aceste calităţi ne-au adus aminte de perioadele frumoase ale artistului cînd acompania pe marele Enescu şi pe alţi artişti iluştri.

Dacă uneori în pasajele de virtuozitate s-a resimţit o nesiguranţă, climatul muzicii, însă, a fost redat aşa cum îl cerea partitura. Fuziunea între cele două instrumente a fost în general realizată. Sonatele II, VII şi X ne-au impresionat plăcut şi le-am găsit realizate aproape în întregime, în discreta lor interpretare.

În încheiere, nu putem decît să felicităm călduros pe cei doi artişti pentru iniţiativa şi realizarea lor frumoasă; deficienţele sînt remediabile şi sperăm ca la un nou concert succesul să fie deplin.

*

Mariana şi Mircea Săulescu ne-au oferit o nouă ocazie de a asculta un interesant program de muzică de cameră, cuprinzînd lucrări din epoci diferite. Astfel.

s-au prezentat o sonată din perioada clasică, Sonata nr. 1. în do major de Mozart, două sonate romantice, cea în la major de Brahms şi în mi bemol major de Richard Strauss şi însfîrşit o sonată romînească de compozitorul Constantin Silvestri. Cu alte cuvinte, o frumoasă alegere a compoziţiilor, dar pe de altă parte trebuie să recunoaştem că interpretarea lor pune probleme destul de dificile de rezolvat. Cineva spunea foarte bine „Mozart este un denunţător" pentru interpret; într-adevăr el voalează personalitatea şi înclinaţiile fireşti ale interpreţilor, în schimb scoate în evidenţă toate defectele!

In acest caz, înclinaţia celor doi interpreţi spre o muzică romantică, pasionată, senzuală, de respiraţii mari, a trebuit îndreptată spre o lume mozartiană, cu totul opusă. Dacă s-a evitat redarea unui Mozart feminin sau romanţios, un lucru foarte bun, s-a căzut însă în extrema cealaltă, cea a redării acestuia într-un spirit aspru, cu accente ciudate. O cale de mijloc era mai indicată. Cu toate acestea, am observat intonaţii frumoase în prima parte, în notele „ţinute" ale viorii, cu mult gust găsite, şi îndeosebi fuziunea între instrumente în partea a doua. Aceasta a fost interpretată într-adevăr în spiritul autorului, nobil, discret şi interiorizat. Finalul nu a avut „perlajul mozartian" care să redea acea tinereţe proaspătă a rondoului clasic, curgător şi cu o expresie simplă, adesea apropiată de cîntecul popular.

In sonata de Brahms am simţit o revenire. Atît spiritul romantic, cu o uşoară tristeţe liniştită, cît şi pasiunea sentimentului brahmsian au fost redate. Sonoritatea plină, respiraţia mare sub formă de unde adesea asimetrice, din prima parte, penetranţa tematică din partea a doua şi acel „grazioso" în partea a treia au ieşit în linii mari în evidenţă. Am remarcat o reţinere a spiritului romantic şi înlăturarea unei grandilocvenţe, un lucru firesc deoarece Brahms rămîne totuşi un poet. In partea a doua am fi dorit totuşi o mai mare adîncire, printr-un vibrato mai intens al viorii, îndeosebi în registrul grav

Sonata lui Constantin Silvestri este bine cunoscută publicului bucureştean şi apreciată. Ca tot ceea ce a scris Constantin Silvestri, şi această lucrare e legată de preocupările unui creator al veacului nostru. In interpretarea frumoasei sonate am apreciat ritmul trepidant imprimat primei părţi, dar mai ales acea atmosferă de meditaţie pe de o parte şi de un puternic dramatism pe de altă parte, pe care interpreţii au redat-o cu măiestrie. Finalul ne-a apărut ca o minunată concluzie, în care nu a lipsit nici dinamismul dar nici culoarea armonică a piesei, cu totul fermecătoare.

In încheierea programului am ascultat Sonata în mi bemol major de Richard Strauss. Lucrarea este din perioada de tinereţe, dar poartă amprentele de mai tîrziu ale autorului: grandilocvenţă, o tehnică impecabilă atît în construcţie cît şi în instrumentaţie, un lirism de bună calitate, căruia i se ataşează elemente de grotesc. Am putea spune că interpretarea, acestei extrem de dificile sonate, în care instrumentele au adesea pasaje de o greutate inutilă, a fost bine redată. De data aceasta, temperamentul meridional al artiştilor, înclinaţia spre o muzică mai romantică, s-a dezvăluit în întregime, obţinîndu-se o sonoritate amplă, un vibrato egal şi penetrant la vioară, o senzualitate pronunţată, un simţ ritmic remarcabil şi o strălucire în părţile 1 şi 3 dar şi o poezie de mare artă în partea a doua, cea mai apropiată de stilul muzicii de cameră. In aceste pagini ale sonatei, Richard Strauss rămîne un creator autentic.

După aceasta, cei doi interpreţi au prezentat cîteva suplimente foarte frumoase încheind concertul.

In concluzie, felicităm iniţiativa şi apreciem realizările celor doi artişti, care ne aduc de fiecare dată programe ce se încadrează în muzica de cameră, în adevăratul sens al cuvîntului, fără a amesteca sonate cu banale piese de virtuozitate. Drumul lor poate fi un punct de plecare pentru mulţi artişti romîni, contribuind la promovarea acestui gen superior al creaţiei muzicale.

DORU POPOVICI

Două formaţii muzicale de amatori

Intr-o atmosferă deosebit de călduroasă s-au desfăşurat în sala Consiliului Central al Sindicatelor la 1 şi 7 aprilie concertele date de *„Asociaţia studenţilor din Institutul de Medicină şi Farmacie"*.

Intre preocupările reclamate de studiile universitare, spital şi laborator, o seamă de studenţi, medici şi farmacişti, au găsit răgazul necesar să pregătească şi să prezinte un bogat şi variat program muzical.

Orchestra semi-simfonică, compusă din 34 elemente, vădind o serioasă disciplină şi o devotată atenţie baghetei dirijorului său — farmacistul Dumitru Rugină — învingînd unele dificultăţi, a realizat omogenitatea şi supleţea necesară şi a abordat cu succes, în special genul uverturii şi al potpuriului. Am preţuit cu deosebire uverturile la operele „Maritana" de Wallace şi „Italiana în Alger" de Rossini.

Dintre producţiile vocale s-au bucurat de o satisfăcătoare execuţie „Vilanella" de Del'Acqua şi „Il baccio" de Arditti, interpretate de studenta Mertl Surdan Dorina, cu o emisie vocală naturală, neforţată şi cu o înclinaţie spre coloratură şi basul N. Mihu în „Arioso" de E. Diez.

La vioară, doctorul P. Şerbănescu (deşi puţin emoţionat) a executat cu remarcabilă muzicalitate şi simţ ritmic „Canzonetta" de Ambrozio şi „Poemul" de Fibich.

La pian am ascultat pe dr. Silvia Comăneanu, care, în Fantezia şi Preludiul de Chopin a impresionat prin sensibilitatea sa şi pe studenta Anderco Eufemia în „Fantezia concertantă" de Mozart. Studentul Ştefănescu Dragoş în „Rondo" din Sonata „Patetica" de Beethoven a reuşit să-şi apropie, în oarecare măsură, stilul şi gîndirea marelui clasic german. O surpriză mai mult decît plăcută, ne-a prilejuit dr. R. Bulandra care în interpretarea Pastoralei de Scarlatti şi a Studiului nr. 5 op. 10 de Chopin, cît şi în acompaniamentul soliştilor, a vădit o tehnică avansată şi valoroase însuşiri artistice.

Asociaţia studenţilor din Institutul de Medicină şi Farmacie şi conducătorul său muzical Dumitru Rugină merită sincere cuvinte de laudă pentru bunele realizări ale acestui început. Sîntem convinşi că timpul va aduce acestui colectiv artistic de amatori binemeritate succese.

*

La 7 aprilie a avut loc în sala Ateneului R.P.R. sărbătorirea a 30 de ani de rodnică activitate a corului „Komitas" al Casei de cultură armeană „Stepan Şahumian" din Capitală.

Scopul urmărit de susţinătorii acestui cor este de a face educaţia muzicală populaţiei armene din ţară, de a populariza muzica armeană şi de a contribui la strîngerea legăturilor de prietenie între popoarele romîn şi armean. Pentru remarcabilele sale realizări corul „Komitas" a fost distins cu Premiul I pe Capitală şi Premiul al II-lea pe ţară, la concursul echipelor artistice de amatori.

Insumînd 110 corişti, acest ansamblu vocal mixt, dirijat cu suficientă pricepere de G. Artiunian, a prezentat un program în care a predominat cîntecul popular armean, prelucrat pentru cor.

A cîntat cu bună omogenitate şi supleţe. Apreciem ca valoroase executarea următoarelor creaţii: „Cîntec de dor" de Kr. Siuni, „Cîntec de leagăn" de A. Vărădan, în care am remarcat vocea rotundă şi

Corul „Komitas“ cu prilejul concertului jubiliar

egală a mezzosopranei Şache Şişmanian apoi, „Suita de cîntece de nuntă“ (din care „Hora“ s-a bucurat de o aleasă interpretare) şi „Cîntecul Plugarului“, ambele de Komitas.

Soprana Arax Savagian a pus în slujba redării unui cîntec popular armean şi în partea de solo din „Cîntecul plugarului“, multă simţire şi frumoase resurse vocale.

Au mai contribuit la reuşita concertului tenorul Alex. Tassian, basul Ehia Papazian şi pianista Şache Ezeghelian.

AL. A. C.

Activitatea Filarmonicii din Cluj

Activitatea Filarmonicii din Cluj, devine din zi în zi mai cuprinzătoare în ceea ce priveşte varietatea manifestărilor. Concertelor simfonice li se adaugă recitaluri săptămînale de muzică de cameră, instrumentală şi vocală, apoi concerte corale, concerte de muzică populară. Ne vom opri îndeosebi asupra a două concerte simfonice şi două recitale care s-au desprins de celelalte manifestări prin ţinuta artistică şi alcătuirea programelor.

În primul rînd ne referim la concertul simfonic din 10 martie dirijat de Florica Dimitriu. Cu toate că programul n-a fost de loc uşor cuprinzînd Uvertura la opera „Iphigenia în Aulida“ de Gluck, variaţiunile simfonice pentru pian şi orchestră de C. Franck, Simfonia a II-a de Brahms şi Ucenicul vrăjitor de Paul Dukas, dirijoarea s-a impus orchestrei printr-o metodă de lucru eficace şi neobositoare iar publicului prin ţinuta plăcută, gesturile controlate, prin calitatea şi energia cu care a stăpînit ansamblul.

A fost un concert la un nivel artistic ridicat. Păcat însă că în solista concertului Erkel Troszner Sarolta din Tg. Mureş nu am găsit un exponent la înălţimea celorlalţi factori.

În concertul următor din 24.III., s-a prezentat la pupitrul orchestrei simfonice din Cluj, dirijorul sibian Henry Selbing. Programul alcătuit din: Idila lui Siegfried de Wagner, Concertul pentru vioară de Brahms şi Simfonia a IV-a „Romantica“ de Bruckner, ne-a atras mult. Sînt demne de relevat voinţa dirijorului, energia însoţită de o temeinică cunoaştere a partiturii care au dus la prezentarea Simfoniei de Bruckner fără pericolul monotoniei şi al plictiselii. A fost un examen serios pe care l-au trecut cu succes atît dirijorul cît şi orchestra.

Recitalul din 7 martie al tînărului pianist Jäger Iosif a atras un public numeros. Avînd în program numai lucrări de J. S. Bach: Concert italian, două preludii şi fugi din „Clavecinul bine temperat“, Suita engleză nr. 3 şi Fantezia cromatică, Jäger se prezintă ca un pianist serios, dar despre care ar fi prematur să se emită judecăţi de la primul său recital. La fel şi cele două tinere soliste din cadrul recitalului din 14 martie: Bonfert Eva (pian) şi Szabó Iosefina (vioară) al căror program a fost alcătuit din: Suita franceză în Mi major de Bach, sonata în re minor op. 31 de Beethoven, „Scene de copii“ de Schumann, apoi Sonata în do minor pentru vioară de Biber, Valsette de Kodaly şi Mazurka de Zarziely. Aceşti tineri sînt încă în faza luării de contact cu publicul, dar sperăm în dezvoltarea măiestriei lor artistice cînd se vor putea distinge perspectivele de viitor.

GH. MERIŞESCU

Viaţa muzicală la Focşani

În cei zece ani de activitate muzicală, formaţia simfonică focşeneană s-a afirmat din ce în ce mai mult şi mai hotărît, atît prin concerte locale cît şi prin cele trei turnee întreprinse prin ţară şi mai cu seamă cu ocazia ultimului, care a trecut prin 20 de oraşe ale ţării: Iaşi, Craiova, Sibiu, etc.

Orchestra a înscris în repertoriu lucrări reprezentative ale clasicilor, ale compozitorilor noştri şi ale celor sovietici, dîndu-şi concursul mai toţi soliştii de frunte ai ţării noastre, în toate concertele. Actuala stagiune a înscris noi realizări în mişcarea muzicală a formaţiei instrumentale prin faptul că audiţiile şi concertele lecţii au loc cu regularitate.

Corul alcătuit din aproape 100 de persoane şi care a apărut în ultimul concert (23 martie 1957) pentru prima oară în public, cît şi formaţia populară şi de estradă, cuprinde noi mase de auditori, Filarmonica din Focşani contribuind astfel într-o mai mare măsură la educarea muzicală în acest colţ al Moldovei.

Ultimul concert dirijat de Silviu Zavulovici (directorul artistic al Filarmonicii) a avut înscrise în program uvertura Rienzi de Wagner, Rapsodia albastră de Gershvin, Simfonia neterminată de Schubert şi Balada pentru soli, cor şi orchestră „Mama lui Ştefan cel Mare“ de George Dima.

A impresionat în mod deosebit grija de detaliu arătată în interpretarea Simfoniei lui Schubert.

În încheierea programului, Filarmonica a prezentat întregul ansamblu instrumental şi coral în interpretarea baladei lui G. Dima în primă audiţie. Formaţia corală pregătită de profesorul N. Jurjiu a cîntat cu multă însufleţire, răspunzînd clar la indicaţiile şefului de orchestră, acele cîteva momente de timidă atacare a frazei fiind inerente începutului. Un mai amănunţit lucru pe voci ar înscrie succese sigure ale formaţiunii corale aflată la început de carieră. Soliştii au cîntat cu multă convingere, cu toate că volumul vocilor pe alocuri nu-i ajută.

S-au remarcat realizările clarinetistului David, oboistului Tănase şi cornistului Oachim. Silviu Zavulovici şi-a desfăşurat, în conlucrarea cu ansamblul coral, aceeaşi energie calmă, capabilă de frumoase realizări. Merită subliniată omogenitatea întregului grup de coarde, în afară de grupa violelor, care manifestă încă o sonoritate dură. Aspre sînt şi trompetele, care au avut momente de supărătoare stridenţă.

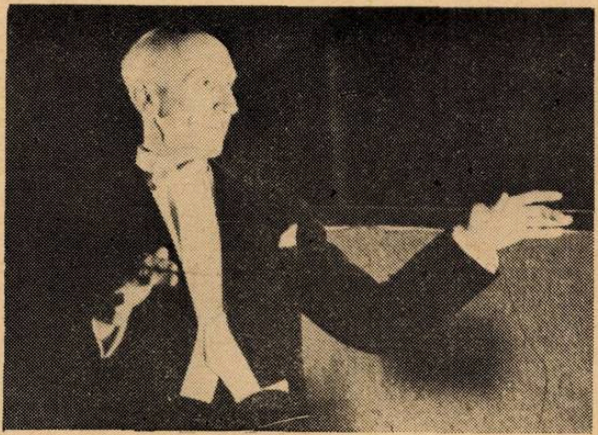
Redactarea îngrijită a programului de sală întregeşte munca de culturalizare dusă de întregul colectiv.

TEODOR COMAN

După vizita în Uniunea Sovietică

de G. DENDRINO

laureat al Premiului de Stat



Vizita noastră în Uniunea Sovietică — la Moscova, Gorki și Odesa — unde am prezentat cunoscutele spectacole din repertoriul Teatrului de Operetă de la București, o socotesc de o importanță deosebită pentru lărgirea orizontului artistic al tuturor celor participanți.

Publicul sovietic, mare amator de asemenea spectacole, ne-a primit cu o căldură pe care nu o vom uita, dovedind în orice împrejurare un deosebit interes și multă atenție pentru munca noastră artistică, entuziasm pentru spectacolele pe care le-a vizionat.

În cele ce urmează, voi împărtăși, pe scurt, unele impresii culese pe timpul petrecut acolo, începînd cu cele referitoare la Teatrul Sovietic pe care am avut prilejul să îl cunoaștem de data aceasta la el ... acasă.

La teatrul muzical Stanislavski—Nemirovici Dancenko unde se joacă operă, operă-comică și balete, am asistat la premiera operetei „Boccacio“ de Suppé care se bucură de o punere în scenă magistrală. Am reținut tempo-ul viu în care s-a desfășurat spectacolul și grija pentru caracterizarea, pentru conturarea, cît mai veridică, a personajelor, ca și pentru redarea atmosferei specifice italiene a epocii (costume, decoruri etc.) în care se petrece acțiunea. În legătură cu decorurile, sînt de subliniat schimbările așa-zise „la vedere“; ele se petrec fără complicații, și fără lăsarea cortinei pe parcursul acțiunii, reprezentînd, în economia spectacolului, avantaje remarcabile de care vom ține și noi seamă, pe viitor.

Am reținut apoi faptul că spectacolele sînt încredințate celor mai buni artiști, fără însă ca aceștia să fie, cu necesitate, nume dintre cele mai consacrate. Astfel, în rolul lui Boccacio l-am aflat pe tînărul debutant Maruzov. A fost o apariție de-a dreptul senzațională. Este un *tînăr superb, un* bariton liric minunat, cu un joc de scenă captivant. Deși nu are nici 25 de ani, el a jucat cu dezinvoltura și priceperea unui artist dintre cei mai experimentați.

La Teatrul de operetă am asistat la un spectacol care ne-a lăsat o excelentă impresie: opereta „Sărutul Ceanitei“ a cărei muzică, foarte frumoasă, plină de prospețime, a fost scrisă de cunoscutul compozitor Miliutin.

Și aici am putut constata același lucru: în rolurile de seamă nu se face nici o concesie. Femeile sînt alese dintre cele mai tinere, mai *frumoase și mai înzestrate* atît ca voce cît și ca actrițe; cît privește pe baritonul B. A., Kandelaki, deținătorul rolului principal, cîntul și îndeosebi jocul său scenic m-au emoționat.

Nu aș putea insista îndeajuns asupra faptului că toți interpreții observă o riguroasă disciplină în scenă și am admirat îndelung, de fiecare dată, educația muzicală și bunul gust al soliștilor care nu umblă niciodată după efecte vocale, după interminabile coroane, pe note acute etc., etc.

Tot la Teatrul muzical Stanislavski—Nemirovici Dancenko am asistat la o reprezentație a baletului „Lacul lebedelor“ de Ceaikovski. Este foarte interesant faptul că izbînda cu totul excepțională repurtată de acest spectacol pe scena Teatrului Stanislavski a determinat scoaterea temporară a „Lacului lebedelor“ de la Teatrul de Operă, în vederea refacerii lui. Acest exemplu ne-a dat mult de gîndit asupra condițiilor superioare, de emulație artistică, în care se lucrează în Uniunea Sovietică. Rezultatele atît de pozitive, de valoroase, sînt, de altfel, bine cunoscute.

Înaintea reprezentării operetei „Lăsați-mă să *cînt*“ am *fost invitat* să vizitez școala „Suvorov“ din apropiere de Moscova, unde sînt formate tinerele cadre de dirijori de muzică militară. Aici se continuă buna tradiție a fanfarelor, a muzicilor militare ruse care s-au bucurat, în veacul trecut, de oblăduirea marelui Rimski-Korsakov, el însuși fost inspector general al acestora. Colonelul comandant al școlii, m-a condus cu o rară amabilitate prin toată școala. Instituția se bucură de un confort excepțional și este așezată în mijlocul unei păduri de brazi, în vecinătatea rîului Moscova. Am fost în cinci clase diferite. Elevii, între 7 și 19 ani, studiază instrumentele de suflat proprii fanfarelor militare, apoi teoria, solfegiul, istoria muzicii etc.

Seriozitatea, disciplina, corectitudinea, pretutindeni exemplare. Partitura pe care o aveau de cîntat în cadrul operetei „Lăsați-mă să cînt“ a fost executată, de oricare din elevii cărora le-am încredințat-o ireproșabil. Aveam nevoie pentru spectacol de 14 tineri suflători în instrumentele de alamă. Comandantul școlii a oferit 25 de elevi acomodîndu-le și uniformele ca pentru ...liceul Andrei Șaguna. Succesul a fost dintre cele mai frumoase.

Pentru noi este o mîndrie faptul că opereta romînească „Lasați-mă să cînt“ va vedea lumina rampei și la Teatrul de Operetă din Odesa, unde voi avea cinstea să dirijez primele spectacole în cursul lunii iunie a.c. Opereta se va monta de altfel, în stagiunea viitoare, și în orașul Sverdlovsk.

Pe alt plan trebuie să arăt că muzica noastră distractivă este apreciată în Uniunea Sovietică. Am auzit de pildă cîntîndu-se „Marinică“, „In Bucureștiul iubit“ etc. De un deosebit succes se bucură și cîntecul „Bukarest“ de Tabacinikov.

In legătură cu acestea și cu turneul pe care Teatrul de Estradă îl va întreprinde, în viitor, în U.R.S.S., mi-aș îngădui să sugerez ca programul să cuprindă cît mai multă muzică romînească. Avem o seamă de lucrări bune, romanțe, cîntece lirice și chiar muzică cu caracter dansant care sîntem convinși că va putea interesa cu atît mai mult publicul sovietic, cu cît ele vor oglindi un anumit specific al nostru romînesc.

◆

ACTIVITATEA MUZICALĂ ÎN ŢARĂ

Din bogata activitate desfăşurată în ultimul timp de Filarmonicile din provincie desprindem următoarele interpretări ale creaţiilor muzicale romîneşti.

CLUJ

Trei dansuri de Tiberiu Brediceanu, dirijor Gheorghe Vintilă; Suita I-a „Romînească“, Concert romînesc pentru pian şi orchestră, solist – Enghiurliu Harold, Concert pentnu fagot şi orchestră, solist — Arcu Constantin, Concertino pentru „corn şi orchestră“, solist — Marina Ion şi Suita a II-a „Romantica“ pentru orchestră de Iuliu Mureşianu, dirijor: Antonin Ciolan.

IAŞI

Suita „Soţia căpitanului“, (partea a II-a) de Laurenţiu Profeta (în primă audiţie), dirijor: Egizio Massini; Rapsodia a II-a de George Enescu, dirijor: Bacs Lajos; Trei schiţe simfonice de Const. Bobescu (în primă audiţie), dirijor: Mendi Rodan; Jocuri din Bihor de Const. Silvestri, dirijor: T. Avitahl; Concert pentru pian de Mansi Barberis (în primă audiţie), solist -- G. Miletineanu, dirijor: T. Avitahl.

TIMIŞOARA

Mic divertisment în stil clasic de Nicolae Boboc (în primă audiţie), dirijor: compozitorul; Variaţii pe un cîntec de Anton Pann de Theodor Grigoriu (în primă audiţie) şi „Noapte de vară“ din Suita simfonică „Privelişti moldoveneşti“ de Mihail Jora (în primă audiţie), dirijor: Paul Popescu.

ORAŞUL STALIN

Preludiu Simfonic de Ion Dumitrescu (în primă audiţie), dirijor: Dinu Niculescu; Dans tătar de Theodor Grigoriu (în primă audiţie), dirijor: Mendi Rodan; Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru, dirijor: Mircea Cristescu.

SIBIU

„De la Matei cetire“ de I. Nonna Otescu, dirijor: Traian Mihăileanu; „Odă solemnă“ de Ludovic Feldman (în primă audiţie) şi Trei Bagatele de Leon Klepper (în primă audiţie), dirijor: Mircea Lucescu; Uvertura pentru tineret de Ladislau Roth (în primă audiţie), dirijor: compozitorul; Rapsodia a II-a de Mircea Chiriac, „Din lumea copiilor“ de Achim Stoia, dirijor: Mircea Lucescu şi Mica suită de Ion Vintilă, dirijor: Henry Selbing.

BOTOŞANI

Suita a III-a de Ludovic Feldman (în primă audiţie) şi Uvertura naţională moldavă de Alexandru Flechtenmacher, dirijor: Cornelia Voina.

GALAŢI

Preludiu şi Fugă de Ludovic Feldmann, dirijor: Ury Schmidt.

PLOEŞTI

Uvertura „Moldova“ de Eduard Caudella, Ciobănaşul, Olteneasca şi Brîul de Paul Constantinescu, dirijor: Ion Baciu.

CRAIOVA

Schiţe simfonice „Din Bătrîni“ de I. Nonna Otescu, dirijor: Victor Golescu; Rapsodia romînă de Const. Bobescu şi Simfonia a V-a de Alfred Mendelsohn, dirijor: Teodor Costin; Jocuri bihorene de Const. Silvestri, dirijor: Mendi Rodan; Tarantela de Marţian Negrea, Hora staccato de Dinicu-Vladigheroff, Poemul simfonic „Năpăstuiţii 1907“ de Romeo Rădescu, Balada „1907“ de Petre Severin şi Simfonia „1907“ de Nicolae Giulea, dirijor· Teodor Costin.

ARAD

„Evocare“ de A. Velehorschi (în primă audiţie), Suita I-a de Iuliu Mureşianu (în primă audiţie), dirijor: Antonin Ciolan; Preludiu şi Fugă de Nicolae Brînzeu, dirijor: compozitorul; Suita simfonică „Ţara Hălmagiului“ de Nicolae Boboc, Uvertura „1907“ (în primă audiţie), de M. Suciu, dirijor: Nicolae Boboc; Divertisment rustic de Sabin Drăgoi, dirijor: Tadeus Krzizanowski; Patru dansuri simfonice de Leon Klepper (în primă audiţie), dirijor: Nicolae Brînzeu.

ORADEA

Moment rapsodic şi trei jocuri din Ardeal de Achim Stoia, dirijor: E. Bergel; Dans ţărănesc de Constantin Dimitrescu, dirijor: E. Bergel; Uvertura la „O scrisoare pierdută“ de Paul Constantinescu, dirijor: S. Panţiru; Rapsodia bănăţeană de Zeno Vancea, dirijor: G. Petrescu.

BREVIAR

● Cvartetul belgian Marcel Mule a prezentat recent la Bruxelles, în primă audiţie, Suita op. 90 pe teme romîneşti, compusă de Jean Absil şi dedicată ansamblului de muzică de cameră. Piesa s-a bucurat de o bună primire din partea publicului şi a criticii.

● Vineri 1 martie a. c. întoarsă dintr-un turneu în Indonezia, violonista romînă Lola Bobescu, acompaniată de pianistul francez J. Genty, a cîntat la Radio-Paris, sonatele No. 3 şi 4 de Johann Sebastian Bach.

● Pianistul spaniol José Iturbi, cunoscut ca dirijor simfonic, a înregistrat recent pe discuri „Columbia“ Marşul funebru de compatriotul nostru Filip Lazăr împreună cu piese de Chopin, Debussy şi Granados.

● Printre ultimele înregistrări făcute de David Oistrah pe discuri, figurează piese de Lalo (Simfonia Spaniolă integral), Prokofiev (Concert No. 1 în Re, op. 19), Max Bruch (Concert No. 1 în sol minor, op. 26), toate cu orchestra simfonică londoneză, dirijată de Matacic, apoi Prokofiev (Sonata No. 2 în Re, op. 94) şi Haciaturian (Sonata op. 1). cu Vladimir Jampolski la pian.

● Orchestra Naţională a Radiodifuziunii franceze a executat, joi 28 februarie, *Simfonia partită* de Mihailovici, după ce ea a fost cîntată, cu o săptămînă înainte, la Teatrul „Champs Elysées“ sub bagheta dirijorului Manuel Rosenthal.

● Teatrul de Operă din Peruggia (Italia) a montat opera „Fecioara din Orléans“ de Ceaicovski, sub conducerea lui Ionel Perlea.

● A fost reluată, la Paris, „Rapsodia Spaniolă“ de Albeniz, operă scrisă iniţial pentru pian, în orchestrarea colorată a lui George Enescu, preferată celei făcute de italianul Alfredo Casella.

● Cu puţin înainte de accidentul care i-a pus capăt vieţii, marele pianist german Walter Gieseking a imprimat pe discuri întreaga operă pentru pian a lui Maurice Ravel. Delicatul interpret al lui Claude Debussy a împrumutat operei raveliene stilul său sugestiv şi limpede.

● În Franţa, anul Mozart a coincis şi cu un an Berlioz. Marele romantic al muzicii franceze a fost cîntat mai mult decît în trecut, discutat şi comentat într-o serie de articole, conferinţe, studii şi monografii, scrise de condeie variate ca poziţie estetică. A apărut „Berlioz“ de H. Delaye-Didier-Delorme (Edit. E.I.S.E. 1956).

● Editura „Muzfond“ din Moscova a publicat şase broşuri de popularizare a compozitorilor sovietici: E. Groşeva — *Dmitri Kabalewski,* I. Martînov — *Aram Haciaturian,* A. Medvedev — *Iurii Miliutin,* A. Pan — *Isaac Dunaevski,* L. Poliakova — *Otar Taktakişvili,* A. Sohor — *V. Soloviov Sedoi.* Ele au constituit obiectul unei discuţii în comisia de critică muzicală a Uniunii Compozitorilor Sovietici.

● Othmar Schoeck, cunoscutul compozitor elveţian, a încetat din viaţă.

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

ANUL VII IUNIE Nr. 6/1957

1640

1954

Cuprinsul

După cel de-al doilea Congres Unional al Compozitorilor Sovietici. (pag. 3)

Zeno Vancea

Pentru lărgirea bazelor stilistice ale creației romînești. (pag. 6)

Noi distincții acordate muzicienilor. (pag. 10)

CREAȚII ROMÎNEȘTI

Const. Bugeanu

Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu — Studiu de interpretare dirijorală. (pag. 11)

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Miltiade Păun

Stăruind asupra problemelor muzicii ușoare. (pag. 21)

Edgar Elian

Unele aspecte ale dramaturgiei muzicale a filmului artistic. (pag. 25)

FILE DIN ISTORIA MUZICII NOASTRE

George Sbîrcea

Treizeci de ani de la moartea lui Popovici-Bayreuth. (pag. 33)

VIAȚA MUZICALĂ

Comemorări enesciene — *Radu Gheciu* (pag. 36) ; Premiera baletului „Călin" de Alfred Mendelsohn — *Silvian Georgescu* (pag. 36) ; Arta interpretativă a lui Daniil Șafran — *J. V. Pandelescu* (pag. 38) ; Monique de la Bruchollerie — *Alfred Hoffman* (pag. 38) ; Cvartetul Avramov — *Fr. Schapira* (pag. 39) ; Missa Solemnis — *Ada Brumaru* (pag. 40) ; Patimile după evanghelistul Matei — *A. Porfetje* (pag. 40); Două opere în sala de concert — *Al. Colfescu* (pag. 41); Opereta „Plutașul de pe Bistrița" — *Ana Frost* (pag. 42); Ansamblul C.C.S. la zece ani de activitate — *Al. A. C.* (pag. 43) Note din Iași, Cluj și Orașul Stalin — *S. Vinătoru, Gh. Merișescu, G. Sbîrcea* și *L. T. Teclu* (pag. 43) ; Activitatea muzicală în țară (pag. 45).

DE PESTE HOTARE

Comemorarea lui George Enescu la Paris (pag. 46); Mîndru Katz în Franța și Islanda (pag. 47).

BIBLIOGRAFIE ȘI DISCOGRAFIE

Studii Progresive de vioară de E. Cobilovici (pag. 47); O culegere de cîntece tipărite la Craiova (pag. 48). Răsfoind presa muzicală de peste hotare (pag. 48).

Supliment

TRANSCRIERI ORCHESTRALE
de
Alfonso Castaldi

40 pagini lei 5

După cel de-al doilea Congres Unional al Compozitorilor Sovietici

Cel de-al II-lea Congres Unional al Compozitorilor Sovietici a constituit un eveniment de cea mai mare însemnătate pentru cultura muzicală din Uniunea Sovietică şi, în general, pentru perspectivele muzicienilor care şi-au pus creaţia sub semnul realismului socialist. Congresul a avut aspectul unui popas în urma celor 9 ani care s-au scurs de la Primul Congres Unional al Compozitorilor Sovietici, al unui bilanţ şi al unei scrutări de perspective.

Compozitorii şi muzicologii sovietici au ascultat cu mîndrie salutul adresat Congresului de către Comitetul Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice în care se face o apreciere înaltă a marilor merite ale muzicii sovietice. In salut — citit de la tribuna Congresului de către tov. Şepilov, secretar al C.C. al P.C.U.S. — se arată între altele:

„Compozitorii au participat activ, prin creaţia lor, la construirea noii societăţi, au adus o preţioasă contribuţie la dezvoltarea culturii socialiste. Revoluţia a dat posibilitatea muzicienilor sovietici să înfăptuiască măreaţa menire a artei, să creeze pentru popor, în numele fericirii lui, să creeze liber şi cu multă însufleţire. In anii Puterii Sovietice au fost realizate lucrări viguroase şi emoţionante—opere, balete, simfonii, oratorii, cantate, — care au primit preţuirea unanimă a poporului. Cîntecele sovietice au răsunat nu numai în ţara noastră dar şi departe peste hotarele ei ca vestitoare ale păcii, ale muncii libere, ale înfrăţirii şi prieteniei între popoare“.

Atît în salut cît şi în rapoarte, discuţii şi rezoluţia adoptată de Congres s-a reafirmat ca metodă unică a muzicii sovietice metoda *realismului socialist*.

Metoda realismului socialist şi-a dovedit vitalitatea şi forţa în ciuda greşelilor care s-au făcut în ceea ce priveşte înţelegerea îngustă a problemelor realismului şi caracterului popular. Congresul a stigmatizat aceste greşeli, a arătat cît de dăunătoare au fost ele prin faptul că au dus la aprecierea greşită a multor lucrări muzicale.

Asemenea lucruri se petreceau datorită faptului că dominaţia cultului personalităţii dusese la metode de muncă nesănătoase, în care gîndirea colectivă era dispreţuită şi-şi croia loc arbitrarul. Dar cultul personalităţii nu a putut opri în loc mersul înainte, progresul remarcabil al muzicii sovietice care a cunoscut mari succese.

Congresul a subliniat marile succese repurtate de muzicienii sovietici în acest răstimp în toate domeniile — creaţia, muzicologia, arta interpretativă, ridicarea nivelului de educaţie muzicală a maselor. Aceste succese nu se referă numai la cultura muzicală rusă, care are vechi tradiţii progresiste, ci şi la apariţia de noi şcoli de compoziţie ale naţiunilor de pe cuprinsul U.R.S.S. Naţiuni care înainte nu posedau nici o instituţie muzicală, în care era cultivată doar creaţia populară transmisă oral, au astăzi teatre muzicale, filarmonici, conservatoare şi pleiade de compozitori strîns legaţi de seva folclorului şi cu o frumoasă pregătire profesională. Se înţelege cît de complex este tabloul preocupărilor legate de dezvoltarea multiplelor culturi naţionale, care se află la trepte de evoluţie diferite, dar care toate la un loc alcătuiesc *cultura muzicală sovietică*. Această complexitate de preocupări a constituit una din caracteristicile celui de-al doilea congres, la care participau alături de delegaţi din R.S.F.S.R. un număr egal de delegaţi din celelalte republici unionale, regiuni autonome ş.a.m.d.

Dar în cadrul acestei complexităţi de probleme, trecea ca un fir roşu ideea unică a răspunderii creatorului faţă de poporul său, indiferent dacă este rus, kirghiz, ucrainean sau armean, idealul slujirii ţării sovietice prin activitatea componistică, muzicologică, de educare muzicală.

Congresul s-a ridicat şi împotriva încercărilor de a minimaliza însemnătatea Hotărîrii C.C. a P.C.U.S. cu privire la muzică (1948). Ca şi celelalte Hotărîri ale C.C. al P.C.U.S. din anii 1946—-1948, aceasta a afirmat linia principală de îndrumare de către partid a artei, traducerea în viaţă a principiilor marxist-leniniste în acest domeniu.

Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. a jucat un rol imens în dezvoltarea creaţiei muzicale sovietice pe calea realismului socialist. Faptele au arătat că cei mai buni dintre muzicienii sovietici au înţeles just şi profund sensul şi conţinutul acestei hotărîri şi se orientează după ea, considerînd-o un adevărat program al dezvoltării muzicii sovietice.

Sensul principal al acestei Hotărîri rezidă în lupta împotriva *formalismului* în muzică. Hotărîrea s-a ridicat împotriva elementelor care duc la diminuarea înaltului rol social al muzicii, la îngustarea însemnătăţii ei, la satisfacerea unor gusturi pervertite, la închistarea ei în cercul închis al unor melomani estetizanţi. Hotărîrea s-a pronunţat pentru orientarea *realistă* în muzică, orientare caracterizată prin recunoaşterea uriaşului rol progresist al tradiţiilor clasice, îmbinarea unui înalt conţinut cu o formă muzicală desăvîrşită din punct de vedere artistic, veridicitate, legătură organică cu poporul şi creaţia sa muzicală, înaltă măiestrie profesională îmbinată cu claritatea expresiei, cu simplitatea ei, cu accesibilitatea ei.

Delegaţia Uniunii Compozitorilor din R.P.R. la Congresul Unional al Compozitorilor Sovietici. De la stînga la dreapta: Zeno Vancea, Ion Dumitrescu şi Alfred Mendelsohn

În ceea ce are deci fundamental Hotărîrea este cît se poate de actuală dar, în acelaşi timp, ar fi greşit să se ia în mod dogmatic fiecare literă a ei şi să se aplice în condiţiile noi, la care s-a ajuns după 9 ani.

Cum se arăta în revista „Kommunist", în preajma Congresului „unele dintre teze s-au învechit, altele au nevoie de precizări în lumina noilor sarcini care stau în faţa literaturii şi artei". Totodată, se critică tonul de comandă, brutal uneori, nejust acolo unde se citează numele unor artişti şi literaţi şi se arată că viaţa a anulat curînd unele măsuri administrative şi aplicări unilaterale, strîmte, ale principiilor.

In legătură cu aceste aspecte ale problemei au fost emise în cursul dezbaterilor idei care au o însemnătate principială şi pentru muzicienii noştri. Astfel au fost criticate cu severitate concepţiile simpliste, vulgarizatoare, despre *realism* şi *formalism*. In general s-a arătat că nu se mai poate vorbi de o orientare formalistă în muzica sovietică, în care realismul şi-a statornicit pe deplin drepturile. Elaborarea tezelor esteticii muzicale cu privire la aceste două orientări este într-o fază incipientă. Problemele realismului se cer dezbătute la un înalt nivel de principialitate marxistă şi cu multă competinţă. Slaba elaborare a principiilor realismului socialist în muzică a constituit una din condiţiile care au favorizat păreri subiective, arbitrare în aprecierea unor lucrări.

La Congres s-a arătat necesitatea ca între teoria şi practica realismului socialist în muzică să existe o strînsă legătură şi s-a trasat sarcina lichidării rămînerii în urmă a lucrărilor teoretice de sinteză faţă de nivelul la care s-a ajuns în creaţie.

In cele mai de seamă luări de cuvînt s-a subliniat că principala cale de elaborare şi aprofundare a acestor aspecte teoretice rezidă în discuţia liberă, creatoare. O asemenea discuţie s-a desfăşurat la Congres. Au fost vorbitori care s-au situat, în unele probleme, pe poziţii absolut diferite. Astfel, între unii vorbitori care mai plăteau tribut dogmatismului în înţelegerea problemelor realismului şi alţii care aveau o concepţie axată pe practica vie muzicală, au existat discuţii în contradictoriu. De asemenea în ceea ce priveşte aspecte ale reconsiderării moştenirii muzicale universale s-au purtat discuţii ascuţite. S-a arătat (T. Hrennikov) cît de greşite au fost practicile de „anatemizare" a unor mari compozitori universali ca Wagner sau Debussy şi de scoatere a lor din repertorii. Dogmatismul primitivist a primit la Congres riposta care i se cuvenea, fapt care a confirmat încrederea în victoria deplină a adevăratei principialităţi în problemele realismului, caracterului popular, moştenirii culturale.

Problema caracterului popular a constituit obiectul unor dezbateri vii ea fiind privită ca una din problemele esenţiale. In cuvîntul său, rostit către încheierea Congresului, tov. Şepilov arăta: „*Legătura cu poporul reprezintă baza dezvoltării ideologice şi creatoare a fiecărui compozitor...*

Sîntem pentru o muzică apropiată de viaţă, democratică, clară, cu un conţinut bogat, minunată prin formă. Sîntem pentru măreţele principii ale caracterului popular şi conţinutului de idei în arta muzicală".

La Congres s-a arătat cît de străin este principiul democratismului de simplism, primitivism, superficialitate, vulgaritate. Înalta exigenţă trebuie să prezideze în oricare apreciere a fenomenului muzical. D. T. Şepilov a readus în amintirea participanţilor la Congres cuvintele lui V. I. Lenin cu privire la faptul că muncitorii și țăranii care au înfăptuit și apărat revoluția „merită ceva mai mult decît distracții. Ei au dobîndit dreptul la o adevărată artă". D. T. Șepilov a adresat o înflăcărată chemare compozitorilor sovietici :

„Creați o asemenea muzică încît contemporanii și urmașii noștri să exclame cu mîndrie și recunoștință „Iată ce minuni pot face oamenii sovietici !"... Noi dorim ca deviza muzicii să fie cuvintele însuflețite și înțelepte ale lui Gorki: „Omul ! ce minunat sună acest cuvînt!"

Acest înalt crez umanist reprezintă un ideal îmbrățișat de toți compozitorii cinstiți, sensibili, înaintați. El este stimulat să rodească în condițiile de înflorire a școlii componistice sovietice.

Această noțiune de „școală sovietică de compoziție" a fost folosită adesea la Congres. S-a arătat că ea cuprinde școlile naționale ale tuturor popoarelor sovietice, școli întemeiate toate pe realismul socialist. La Congres s-a arătat că noțiunea de „școală sovietică de compoziție" este foarte largă și nu poate cunoaște îngrădiri în ceea ce privește stilurile individuale care se dezvoltă pe temeiul realist socialist și nu poate tolera spiritul de grup, de „bisericuță".

Se înțelege că în cadrul școlii sovietice de compoziție discuțiile creatoare sînt nu numai admise dar dorite, încurajate prin toate mijloacele, întrecerea creatoare între personalități, stiluri, curente, fiind un puternic stimulent al dezvoltării întregii școli.

In această întrecere un cuvînt însemnat îl are de spus critica, muzicologia. In general, fără a se trece cu vederea contribuțiile prețioase aduse de muzicologia sovietică la dezbaterea problemelor legate de creația și arta interpretativă sovietică, s-a subliniat faptul că muzicologia a rămas în urma vieții.

De activitatea din domeniul muzicologiei este legată și ridicarea continuă a nivelului de educare muzicală a maselor. Acest aspect cuprinde sfere de activitate variată — învățămînt, popularizare a muzicii, formare și îndrumare a opiniei publice muzicale — și a constituit obiect de preocupare intensă la Congres.

Bineînțeles că unul din punctele esențiale de dezbatere a fost activitatea Uniunii Compozitorilor Sovietici, a conducerii ei. Dincolo de probleme organizatorice, de însemnătate practică locală, au fost elaborate principii în legătură cu viața Uniunii și cu sarcinile ei. Este cazul să subliniem valoarea acestor principii pentru munca teoretică și practică a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Tezele dezbătute la Congresul al II-lea al Compozitorilor Sovietici au o rază de acțiune ce depășește cu mult activitatea unei Uniuni de creatori, pătrunzînd în multe sectoare de activitate ale vieții obștești, care constituie adevărata temelie a creației muzicale.

Educația muzicală în mase — de pildă — poate transforma în chip revoluționar conținutul unor termeni ca accesibilitate și caracter popular. Intr-adevăr o artă realist-socialistă se dezvoltă în strînsă legătură cu creșterea exigenței unui public din ce în ce mai cultivat, doritor să asculte muzică de cel mai înalt nivel artistic.

Este tocmai ceea ce se întîmplă actualmente în Uniunea Sovietică și în celelalte țări socialiste, ceea ce — ca fenomen de masă — *nu este posibil decît în aceste țări.*

Una din principalele experiențe ale Congresului în acest sens este formulată în rezoluție precum urmează:

„Punînd în fruntea muncii sale problemele de creație, Uniunea Compozitorilor trebuie să fie legată strîns de întreaga practică a vieții muzicale și să contribuie activ la dezvoltarea gustului muzical al maselor largi populare". Și *mai concret:*

„Conducerea Uniunii Compozitorilor noștri va trebui să rezolve o serie importantă de probleme *practice,* (Subl. n.) legate :

— de îmbunătățirea acțiunii de propagare și editare a muzicii sovietice ;

— de dezvoltarea științei și criticii muzicale ;

— de organizarea învățămîntului și a educației muzicale ;

— de crearea unor condiții cît se poate de favorabile pentru munca de creație a compozitorilor și muzicologilor".

Iată prin urmare un program pe cît de clar pe atît de interesant, un drum, care angajează totalitatea forțelor active în viața muzicală în jurul creației, ca elementul cel mai dinamic, și totalitatea forțelor creatoare în jurul problemelor de dezvoltare ale vieții muzicale.

Se înțelege că într-o astfel de acțiune culturală de mari proporții rolul și răspunderea creatorului crește iar cerințele artei realiste trec din domeniul teoretic nemijlocit în practică. Este limpede că atunci cînd creația este angrenată și coordonată cu repertoriile instituțiilor muzicale, cînd compozitorii sînt din ce în ce mai stăruitor invitați să scrie lucrări dramatice pentru teatrul de operă și balet, lucrări didactice pentru învățămînt, coruri și cîntece pentru copii, tineret, ostași, pentru lucrători în toate ramurile de producție, concerte și lucrări speciale pentru soliști și ansambluri de muzică de cameră, pentru orchestră simfonică, fanfare, ansambluri artistice, formații de estradă, teatre dramatice, filme, radio, formații populare etc. etc. — este limpede că însuși *stilul de muncă* al creatorului se schimbă, că legătura sa cu viața se intensifică, că însăși estetica sa se transformă păstrîndu-și *individualitatea* dar — și acest lucru este de cea mai mare însemnătate — lichidînd treptat și definitiv caracterul ei *individualist.*

Iată numai o parte din prețioasele învățăminte pentru noi — ale Congresului al II-lea al Uniunii Compozitorilor Sovietici.

Pentru lărgirea bazelor stilistice ale creaţiei romîneşti

de ZENO VANCEA

Pătrunderea programatică a elementelor populare în creaţia muzicală cultă este un fenomen caracteristic dezvoltării unei părţi a muzicii europene din secolul al XIX-lea cînd compozitori, aparţinînd unor naţiuni care pînă atunci n-au participat de loc sau numai foarte puţin la dezvoltarea generală a muzicii, au creat diferitele şcoli naţionale. Intr-un studiu anterior intitulat „Bazele ideologice ale şcolilor muzicale naţionale“ am arătat pe larg procesul de dezvoltare a acestor şcoli.

Compozitorii acestor şcoli, în dorinţa de a crea o cultură muzicală autonomă, au pătruns treptat de la muzica populară orăşenească — născută sub multiple influenţe şi constituind un amestec de elemente muzicale heterogene — spre autentica muzică ţărănească.

In lucrarea sa „Muzica populară maghiară“ (Cap. 9 pag. 67) Kodaly spune: „Dacă clasicism naţional înseamnă exprimarea sufletului naţiunii într-o formă perfectă, atunci nu găsim pînă în prezent o muzică maghiară clasică decît în cele cîteva mii de melodii conservate de tradiţia populară. Aceasta este, deocamdată, exprimarea muzicală cea mai perfectă a psihicului naţional. Ea este naţională şi este nu numai populară, fiindcă a fost cîndva a întregii naţiuni şi, dacă dorim o cultură muzicală organică, ea trebuie să devină din nou o proprietate a întregii naţiuni“.

In acest proces de valorificare a elementelor muzicale populare, compozitorii fie că împrumutau materialul lor tematic din creaţia populară, fie că-l inventau cu strădania unei cît mai fidele imitări a caracteristicilor melodiilor populare. Dacă vom urmări acest proces la oricare dintre şcolile naţionale din secolul trecut, precum şi din secolul nostru, vom găsi repetîndu-se acelaşi proces de dezvoltare! In muzica rusă, de exemplu, — una dintre cele mai vechi şi mai variate şcoli naţionale — tendinţele de emancipare naţională şi valorificarea elementelor populare sînt pregătite de generaţia anterioară lui Glinka şi Dargomîjski, se intensifică în opera acestor doi compozitori, iar în creaţia celor „cinci“ caracterul rus capătă o autenticitate desăvîrşită. Dar în mod firesc generaţia următoare de compozitori — şi chiar contemporanul celor „cinci“, Ceaicovski — nu se mai menţin pe această poziţie a unei cît mai desăvîrşite autenticităţi populare, ci ajung să creeze un limbaj muzical cu toate caracteristicile specificului naţional fără a mai fi nevoiţi să recurgă la muzica populară.

Procesul de dezvoltare a celorlalte şcoli naţionale — cehă, scandinavă, spaniolă, maghiară, romînă — prezintă o foarte puternică asemănare cu acela al şcolii naţionale ruse, încît se poate vorbi de o anumită lege care stă la baza procesului de dezvoltare a tuturor şcolilor naţionale (incluzînd şi cele mai noi, care au apărut în republicile unionale din Uniunea Sovietică) şi anume: 1. faza de pregătire, de emancipare treptată de modele străine cu folosire ca bază stilistică a muzicii populare orăşeneşti, 2. faza de autonomizare, cu valorificarea posibilităţilor oferite de muzica ţărănească, 3. faza în care sînt dezvoltate virtualităţile muzicii populare, lărgindu-se limbajul muzical printr-un proces de transfigurare a substanţei muzicale populare şi de dezvoltare creatoare a principiilor generale ale muzicii populare.

Muzica populară are în mod firesc, cu toată bogăţia ei excepţională, anumite *limite,* mai ales în ceea ce priveşte structura ei melodică, cu un număr nu prea mare de formule, de întorsături tipice sau chiar stereotipe. Transpuse pe planul superior al muzicii profesionale, posibilităţile ei de exprimare pot fi desigur extrem de mult îmbogăţite cu mijloacele armoniei şi ale polifoniei, dar totuşi, pînă la urmă, această structură melodică stereotipă, folosită de un grup mai mare de compozitori, sau cu atît mai mult de cîteva generaţii consecutive de compozitori, duce la uniformizare. Am arătat şi în alte dăţi că au fost epoci dintre cele mai însemnate în istoria muzicii, în care, spre deosebire de epoca romantismului din secolul trecut, nu s-a acordat o însemnătate deosebită unor diferenţieri individuale între compozitori. In aceste epoci accentul s-a pus întotdeauna pe realizarea cea mai desăvîrşită *în cadrul* limbajului existent, care a servit ca platformă comună pentru toţi compozitorii din acea epocă. Dar nu trebuie uitat niciodată că, *spre deosebire de şcolile naţionale moderne, aceste şcoli din trecutul Europei, nu au cunoscut o limitare numai la mijloacele muzi-*

cale ale propriilor lor națiuni 1) lărgindu-și astfel în mod permanent mijloacele de expresie de la o generație la alta prin împrumuturi din alte culturi muzicale.

Desigur, Kodaly are dreptate cînd spune că în țările lipsite de o cultură muzicală autohtonă, singura muzică care exprimă în mod autentic specificul național este muzica populară. Aici trebuie însă amintită și combătută o altă prejudecată care se desprinde din părerile unor compozitori, și anume că, aparținînd unei națiuni și dat fiind că specificul național muzical este cel mai plastic conturat în muzica populară, ar fi o „datorie națională“ de a conserva și în muzica profesională, în mod cît mai pur, formele de exprimare ale muzicii populare.

Făcînd abstracție de faptul că asemenea limbii vorbite și limbajul muzical poate fi însușit de către un muzician aparținînd altei națiuni („Simfonia scoțiană“ de Mendelssohn-Bartholdy, „Suitele algeriene“ de Saint-Säens, „Simfonia spaniolă“ de Lalo, „Rapsodia spaniolă“ și „Tzigane“ de Ravel, „Rapsodia romînă“ de compozitorul belgian Absil, „Simfonia carpatină“ cu teme autentic populare romînești de compozitorul sas Paul Richter etc.) muzica populară nu este unica formă de exprimare muzicală națională; *ea este unică doar la o anumită treaptă de dezvoltare.*

Putem desigur admite că muzica populară exprimă cel mai autentic și cel mai puternic trăsăturile fundamentale ale simțirii unei națiuni; dar asta numai la un anumit grad de dezvoltare culturală a națiunii — determinat de anumite condiții istorice, sociale și economice — fără a avea în mod firesc complexitatea, diferențierea și multitudinea nuanțelor caracteristice pentru un grad de dezvoltare mai înaintat, format sub influența unor condiții sociale, economice și culturale mai avansate.

Necesitatea exprimată de Bartok: „Compozitorul trebuie să mînuiască muzica populară ca limba sa maternă“ este desigur justă, dar această „limbă maternă“ poate să fie și limba cărturarului care, în afară de vocabularul folosit de popor, mai folosește și cuvinte care nu se găsesc în uzul popular — vocabularul cărturarului fiind lărgit prin folosirea de neologisme, de împrumuturi din alte limbi integrate, cu mai mici sau mai mari modificări, în vocabularul național. Aceeași limbă stă atît la baza unei poezii populare cît și a unei poezii de viziune cosmică a lui Eminescu.

Dacă muzica populară include în sine „ipso facto“ caracterul național, acesta poate fi însă exprimat și cu alte mijloace decît muzica populară. Iată de exemplu cazul lui Ceaicovski. Sînt cunoscute considerațiile judicioase ale lui Haciaturian cu privire la faptul că, deși nu folosește teme populare, simfonia „Patetica“ de Ceaicovski reprezintă o expresie concentrată, de o mare pregnanță, a caracterului național rus.

În anii dinaintea primului război mondial, culegerea științifică a folclorului începe pe o scară largă și cîntecul popular țărănesc pătrunde din ce în ce mai mult în creația noastră cultă, anihilînd treptat influențele curentelor muzicale occidentale care începeau să atragă pe unii compozitori romîni. De aceea Constantin Brăiloiu a putut să caracterizeze în prefața culegerii de „30 de cîntece populare“, (editată în anul 1925 de Societatea Compozitorilor Romîni) situația muzicală de atunci în felul următor:

„Creațiunea individuală nefiind un fenomen de generație spontană, creatorul se reazemă vrînd-nevrînd pe un antecedent. Lipsindu-i antecedentul autohton va căuta dincolo de hotare terenul netezit de veacuri pe care să poată clădi primind dintr-un îndemn firesc sprijinul unei discipline străine. Iată de ce tinerii compozitori romîni și-au însușit atît de lesne estetica școlilor apusene și au vorbit fiecare, cît au știut mai bine, limba locului unde au învățat. Și iată de ce sînt temeri ca tînăra școală romînească să se prefacă, vorba lui Russo, într-o „babilonie“ muzicală fără urmă de caracter original. Singura scăpare ne stă în cîntecul popular. Din profilurile lui melodice, din substratul lui armonic, din formulele lui ritmice ne-am putea alcătui cu vremea un vocabular muzical romînesc“.

A fost un fenomen firesc deci, ca în anii care au urmat primului război, unii din compozitori ca Sabin Drăgoi și Paul Constantinescu, după activitatea pregătitoare desfășurată pe acest teren de Tiberiu Brediceanu, să-și axeze creația lor pe de-a întregul pe muzică populară țărănească, considerînd drept adevărata lor chemare componistică valorificarea melodiilor populare în cadrul formelor muzicale evoluate.

Pe vremea aceea a fost indispensabilă o verificare a acestor melodii populare, din punctul de vedere al folosirii lor pe planul simfonic și dramatic. De aceea întîlnim, de exemplu, în prima perioadă de creație a lui Sabin Drăgoi, o excesivă grijă de „purism“ în ceea ce privește dezvoltarea firului melodic al motivelor autentic populare (sau chiar în felul de a con-

---

1) Aceste constatări sînt valabile pentru întreaga dezvoltare a muzicii italiene (mai ales vocal-polifonice) de la Ars nova pînă la Palestrina, pentru școala neerlandeză de la Ockeghem pînă la Orlando, pentru muzica franceză de la vocal-polifoniști pînă la Rameau, a școlii germane de la Schütz pînă la Bach. Mai ales școala germană, fără ca ea să fi fost lipsită un moment măcar de un bine definit caracter național, grație puternicului ei conținut emoțional specific structurii psihice germane, a pornit încă de pe vremea lui Schütz la realizarea unei sinteze a diverselor împrumuturi din alte culturi, care culminează în *muzica lui Bach. Ultimele cercetări au dovedit că pe lîngă* elemente de stil preluate de muzica italiană, franceză, engleză se găsesc chiar și urme de elemente din muzica poloneză și cea maghiară.

trapuncta melodia populară 2), cu o limitare strictă la modelul melodic popular.

Paul Constantinescu a mers mai departe ca Sabin Drăgoi și din punct de vedere armonic și din punct de vedere simfonic; Simfonieta sa reprezintă prima încercare făcută la noi — după rapsodiile lui George Enescu, — în care dezvoltarea simfonică a temelor populare este limitată de forma rapsodică — de valorificare pe plan simfonic a unui material tematic împrumutat în mod integral din folclor.

Alături de acești doi reprezentanți ai folclorismului integral în muzica noastră, toți compozitorii, aproape fără excepție, au scris lucrări bazate de-a întregul pe material folcloric din necesitatea ca, suplinind lipsa unei tradiții printr-o experiență proprie, să-și însușească muzica populară într-o măsură desăvîrșită pentru a o stăpîni — cum spunea Béla Bartok — ca „poetul limba sa maternă“.

Din această necesitate se explică poate numărul neobișnuit de mare al unor asemenea prelucrări de melodii populare în cele mai diverse genuri ale muzicii.

Desigur procesul de dezvoltare a muzicii culte romînești nu se reducea numai la acest proces de asimilare din partea compozitorilor a limbajului popular, ci, concomitent cu prelucrările de material folcloric, un număr considerabil de compozitori au urmărit făurirea unui limbaj personal prin dezvoltarea creatoare a principiilor de bază ale muzicii țărănești, prin folosirea virtualităților ei. Unii au rămas mai aproape de folclor, alții au mers mai departe în acest proces de dezvoltare a posibilităților sale latente. Desigur, însă, gradul de autenticitate populară nu poate constitui unicul criteriu de apreciere a creației muzicale, aspectul limbajului muzical fiind într-un mod redus și nu exclusiv, un criteriu pentru stabilirea valorii reale a unei creații muzicale. Marile figuri ale muzicii din sud-estul Europei: Bartok, Enescu, Janacek și Kodàly sînt mari nu numai din cauza făuririi unui limbaj personal din elementele muzicii populare, ci din cauza forței expresive, a conținutului adînc uman, a unui larg diapazon de sentimente exprimat în muzica lor. Este de presupus că personalitățile amintite mai sus ar fi devenit compozitori valoroși chiar dacă s-ar fi exprimat, întîmplător, într-un alt limbaj muzical decît cel național. Desigur alta ar fi fost în acest caz *semnificația* operei lor în *cadrul culturii naționale a țării lor,* altele ar fi fost aspectele ei ideologice dar, din punct de vedere estetic, *valoarea operei lor nu poate fi pusă numai în funcție de limbajul ei national.* Aceasta ar însemna aplicarea unui criteriu care este inaplicabil în privința muzicii occidentale clasice. In muzica occidentală absorbirea elementului popular s-a petrecut cu multe sute de ani în urmă; în cursul timpului creațiile muzicale ale diferitelor națiuni occidentale s-au influențat reciproc și, mai cu seamă, conceptul armonic, ca platforma comună a creației muzicale, a dus la o uniformizare generală a mijloacelor de expresie. Dar au existat totuși în acea epocă puternice diferențe în ceea ce privește *caracterul național* al creației muzicale, diferențe izvorîte din structura temperamentală și tradiția culturală a diferitelor națiuni și care au fost sezisate foarte bine de contemporani. Iată de exemplu ce spune compozitorul și flautistul Quantz, muzicianul de curte al lui Frederic cel Mare, în lucrarea sa „Incercare a unei instrucțiuni în privința felului just de a cînta pe flautul „à travers“ (flautul modern de azi): „Italienii sînt în compoziție liberi, pompoși, vii, expresivi, adînci, elevați în gîndirea lor, uneori bizari, îndrăzneți, cu multe digresiuni, de multe ori neglijenți în metru, dar foarte cantabili, delicați, plini de emoție, bogați în invenție. Ei scriu mai mult pentru cunoscători decît pentru amatori. Francezii, deși în compozițiile lor sînt vioi, expresivi, naturali, plăcuți și accesibili publicului și mai exacți în metru ca ceilalți, nu sînt nici adînci, nici îndrăzneți ci tare limitați, de o manieră livrescă, semănînd mereu cu ei înșiși, seci în invenție și reîncălzesc mereu ideile antecesorilor și scriu mai mult pentru amatori decît pentru cunoscători“.

Și azi, cu toate că marile curente muzicale din Apus nu s-au mărginit numai la o singură țară (doar poate cu o deosebire de intensitate) ci au fost cultivate în toate țările Europei, contribuind astfel și mai mult la uniformizarea limbajului muzical, sezisăm cu toată tăria deosebirile naționale, izvorîte din deosebiri de temperament și tradiții culturale; un iubitor de muzică, chiar mai puțin inițiat, nu va putea confunda de exemplu compozitori atît de tipici germani prin caracterul emoțional al muzicii lor ca Reger, Strauss, Pfitzner — dintre cei mai noi Hindemith — cu un compozitor francez sau italian, sau invers. La fel nu s-ar putea presupune că, de exemplu, compozitori ca Debussy, Fauré, Ravel, Poulenc, Auric; italieni ca Respighi, Malipiero, Casella, Pizzetti ar putea aparține școlii germane.

Examinînd creația muzicală romînească din punctul de vedere al formării unui limbaj autonom, se poate afirma că procesul de asimilare a elementelor populare fiind deja încheiat, o excesivă grijă pentru autenticitate, pentru puritate, pentru specificul popular poate deveni de acum înainte o frînă serioasă a creației. In articolele precedente am căutat să subliniez în repetate rînduri marile posibilități ale acelor forțe care, în germene, sînt cuprinse în cîntecul popular. Dar aceasta nu înseamnă *nicidecum*

---

2) Acest lucru explică poate de ce a cultivat Drăgoi, în acea perioadă, mai mult formele miniaturale și de ce a atacat forme simfonice mai complexe (ca, de exemplu, Concertul pentru pian) mult mai tîrziu, de ce chiar în lucrarea sa dramatică de mari proporții — opera „Năpasta“ — nu există propriu-zis dezvoltări simfonice, opera fiind alcătuită din „numere închise“, arii, ansambluri, coruri, etc.

limitarea la anumite tipare melodice specific populare, ci o cît mai mare contribuţie a creatorului la desfăşurarea nelimitată a potenţelor care zac în muzica populară. Şi aceasta nu în sensul esteticei romantice din secolul trecut, care urmărea cu o excesivă grijă reliefarea elementului individual în exprimarea muzicală, ci în sensul clasic al unui stil în care personalitatea creatorului devine în primul rînd tălmăcitorul simţirii generale, punînd accentul nu pe elementele individualiste ci pe cele general umane; cu alte cuvinte *forma personală trebuie să exprime un conţinut general omenesc.*

Este incontestabil că făurirea limbajului muzical înseamnă un act de creaţie. Deşi, în general limbajul muzical se transformă, se îmbogăţeşte involuntar, sub imperiul necesităţii exprimării unui conţinut, totuşi, în cursul istoriei muzicii, s-a întîmplat adeseori ca mari personalităţi creatoare, care nu mai puteau exprima un conţinut cu desăvîrşire nou cu mijloacele antecesorilor, să fi fost nevoiţi să-şi făurească în mod revoluţionar un nou limbaj muzical. Asemenea personalităţi au fost Gesualdo, Wagner (din epoca lui „Tristan şi Isolda"), Musorgski, Debussy, în vremurile noastre Schönberg şi Bartok.

Am arătat că problema făuririi unui limbaj muzical s-a pus în mod primordial şi şcolilor naţionale, în special acelora care s-au sprijinit pe o muzică populară cu totul deosebită de acea occidentală şi care cerea deci şi alte mijloace tehnice componistice decît cele tradiţionale, decît acelea care se potriveau structurii muzicii occidentale. Şi cum în acest proces de făurire a mijloacelor componistice prelucrările de melodii populare jucau un rol însemnat, Haciaturian a putut spune cu atîta dreptate:

„Cît de mult supără auzul muzicianului care percepe fin muzica naţională, prelucrările meşteşugăreşti ale melodiilor orientale, unde intonaţii populare originale, capricioase, sînt introduse în patul lui Procust al schemei armonice abstracte şi scolastice! Acelaşi lucru se petrece uneori şi cu temele populare ruse, schimonosite prin armonizări negîndite". (Din studiul „Cum înţeleg eu caracterul popular în muzică". — Vezi revista „Muzica" nr. 7/1952).

Intr-un mod asemănător s-a exprimat şi Bartok:

„Aici trebuie să fac o paranteză pentru ca să amintesc o concepţie ciudată, foarte răspîndită în special acum 30—40 de ani. Atunci cea mai mare parte a muzicienilor, chiar cu o serioasă pregătire, credeau că melodiile populare nu suportă decît armonii foarte simple. O greşeală şi mai mare este faptul că prin armonii simple aceşti oameni înţelegeau alternarea acordului de tonică cu cel al dominantei sau cu cel al subdominantei". (Din studiul „Influenţa muzicii ţărăneşti asupra muzicii culte contemporane". Vezi Béla Bartok „Insemnări despre cîntecul popular" ESPLA, pag. 56—57).

Pe cît de firesc este ca creaţia populară să servească drept punct de plecare, dezvoltînd *caracteristicile ei esenţiale,* pe atît de nefiresc este ca arta profesională, cu orizonturi incomparabil mai largi şi o complexitate incomparabil mai mare de idei şi substanţă emoţională şi cu probleme de formă deosebite de acele ale muzicii populare, să se mulţumească cu mijloacele de expresie ale muzicii populare[3]).

Iată de ce *problema limbajului muzical trebuie văzută nu static, ca un cadru fix, închegat pentru totdeauna, ci în sensul unei continue dezvoltări.* In momentul cînd limbajul muzical încetează a mai evolua, cînd devine o sumă de formule pietrificate, se transformă într-o frînă primejdioasă în dezvoltarea creaţiei, frînă cu atît mai accentuată cu cît compozitorii caută să imite în mod cît mai fidel cîntecul popular. In procesul de dezvoltare a limbajului, trebuie să intervină forţa creatoare a compozitorului, prin acel proces de transformare şi transfigurare organică a substanţei populare despre care am vorbit în repetate rînduri, încercînd a demonstra la îndemîna unor exemple luate din creaţia unor compozitori de seamă, cum se petrece acest proces.

La Enescu, bunăoară, el se petrece sub forma unei sinteze între elementul melodic popular cu elemente din muzica occidentală. In cazul lui Janacek şi Kodály sub forma intensificării substanţei melodice populare printr-o bogată armonie de factură cu totul nouă şi personală. (La Janacek armonia derivată în general din latenţele armonice ale cîntecului popular generează ea însăşi noi forme melodice, înrudite, dar deosebite de acele ale cîntecului popular). La Bartok, în fine, procesul de sinteză este cel mai bogat; din punct de vedere melodic el uneşte caracteristicile melodice ale muzicii populare maghiare, romîneşti, slovace, arabe,

---

3) Iată de exemplu cazul unei alternative care s-ar pune unui purist în domeniul creaţiei simfonice.

Este imposibil bunăoară ca o melodie populară, folosită ca temă în forma complexă a sonatei, supusă exigenţelor travaliului tematic — care reclamă modificări în structura ei ritmică, armonică şi chiar şi melodică —, să rămîie nealterată, în forma ei iniţială populară.

Intr-o simfonie temele trebuie să-şi epuizeze potenţialul dinamic al conţinutului emoţional, proces care nu poate fi realizat decît în virtutea principiului de „dezvoltare". Să ne gîndim numai la transformările la care sînt supuse temele simfoniilor lui Beethoven în decursul travaliului tematic. In travaliul tematic al acestor simfonii temele sînt descompuse în motive, în celule şi de multe ori nu rămîne din temă decît formula ei ritmică iniţială. Dar a plimba melodia populară neschimbată dintr-o tonalitate în alta în decursul travaliului tematic, reprezintă o pseudo-dezvoltare, care nu este conformă cu adevăratul principiu simfonic şi, de cele mai multe ori, în asemenea caz, compozitorul nu poate ieşi dintr-o penibilă alternativă: ori tema, pentru ca să-şi păstreze mai departe configuraţia ei melodico-ritmică autentic populară, rămîne tot timpul neschimbată şi pretinsele „dezvoltări" rămîn statice, ori tema este supusă, după cerinţe dinamice ale adevăratei dezvoltări simfonice, unor esenţiale modificări şi atunci, în mod inevitabil, temele îşi pierd forma lor autentic populară. Şi în cazul cînd autenticitatea este preocuparea de căpetenie a compozitorului, ea îl poate împiedica să exprime posibilităţile integrale ale ideilor şi simţirilor sale. Acest fel de a compune s-ar potrivi cu felul de a lucra al unui literat care, într-o grijă excesivă pentru puritatea arhaică a limbii, trebuind să redea în scrierea lui complexitatea vieţii de astăzi, ar evita cu teamă orice neologism, orice cuvînt intrat în uz prin împrumuturi din alte limbi.

ritmica sa este o sinteză din muzicile populare pomenite mai sus, adăugîndu-le şi influenţa ritmicii bulgăreşti. În afară de aceasta, în structura melodică intră elemente pentatonice, heptatonice şi cromatice, acestea din urmă chiar sub două forme: derivînd din principiul treptelor mobile ale muzicii populare (mai ales romîneşti şi arabe) şi derivînd din sistemul dodecafonic pe care Bartok l-a descoperit concomitent cu Hauer şi Schönberg, folosind elementele dodecafonice de cele mai multe ori ca nişte episoade trecătoare sau în combinaţie cu elementele diatonice.

Bineînţeles că aceste exemple nu au epuizat posibilităţile de îmbogăţire, de transformare şi transfigurare a substanţei populare. Mai există încă multiple posibilităţi care sînt în funcţie de talentul compozitorului, de bogăţia şi forţa conţinutului emoţional al muzicii sale, adevărate generatoare ale mijloacelor de expresie.

În această ordine de idei este indiscutabil că în creaţia muzicală romînească actuală mijloacele contemporane de expresie nu pot fi neglijate chiar dacă ele nu sînt de origine autohtonă. Dar folosirea lor trebuie făcută cu acel echilibru şi acea economie care caracterizează pe adevăratul artist. Cu cîţiva ani în urmă unii compozitori au manifestat în creaţia lor tendinţa de a ajunge cît mai curînd înapoi la Flechtenmacher... Astăzi alţii, într-un avînt juvenil, ar dori să-l întreacă în radicalism pe Boulez şi Stockhausen... Intre cele două extreme există însă un drum sănătos, de mijloc, pe care trebuie să continue dezvoltarea creaţiei romîneşti care, acumulînd pînă acum suficiente mijloace de expresie autentică din muzica populară, pentru a evita de acum înainte pericolul unui provincialism şi etnografism, trebuie să-şi lărgească în mod continuu mijloacele de expresie. Acest deziderat nu poate fi realizat însă decît printr-o bună cunoaştere a creaţiei muzicale universale de astăzi, chiar şi printr-o asimilare a acelor mijloace de expresie care nu vin în contradicţie cu elementele autohtone derivate din creaţia populară şi cu poziţia ideologică a compozitorilor noştri, care însuşindu-şi preceptele marelui nostru Enescu, susţin, ca şi el, că „muzica trebuie să vină din inimă spre a merge la inimă“, înţeleg înalta funcţie socială a muzicii şi se străduiesc să creeze o muzică cu un adînc conţinut umanist.

Noi distincţii acordate muzicienilor

Prin decrete ale Prezidiului Marii Adunări Naţionale, compozitorul Tiberiu Brediceanu *a fost distins cu titlul de „Artist al poporului din Republica Populară Romînă", compozitorul* Nicolaie Buicliu *cu titlul de „Maestru emerit al artei din Republica Populară Romînă", soliştii* Garbis Zobian, Ion Tudoran, Fenia Nicolau, Filomela Pitei-Georgescu, *dirijorii* Ionel Budişteanu *şi* Mircea Popa *şi regizorul* Jean Rînzescu *cu titlul de „Artist emerit al Republicii Populare Romîne", iar prof.* Florica Musicescu, *prof.* Constantin Stroescu, Iosef Prunner *şi* Ansamblul de cîntece şi dansuri al C.C.S. *cu „Ordinul Muncii" clasa I.*

CREAȚII ROMÎNEȘTI

Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu

— Studiu de interpretare dirijorală —

de C. BUGEANU

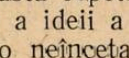
Una din prejudecățile care mai dăinuie, stînjenind avîntul vieții noastre muzicale, este persistența părerii potrivit căreia creația muzicală romînească nu a ajuns la înălțimile care să o facă să merite efortul deplin al interpretului. De la apariția lui George Enescu însă, muzica romînească a dat valori care nu sînt cu nimic mai prejos de semenele lor muzicale contemporane. Cele mai însemnate realizări ale muzicii simfonice romînești, bogate în idei și sentimente, dovedesc o minunată dezvoltare a tezaurului muzicii poporului nostru cu procedeele simfonismului contemporan și o deplină măiestrie. Trebuie doar ca interpretul să studieze cu atenție, să întîlnească prin eforturile sale eforturile compozitorului, pentru ca muzica romînească să-și găsească drumul, în cele mai bune condiții, spre urechea și inima ascultătorului.

Aleg ca exemplu un caz concret: Preludiul Simfonic de Ion Dumitrescu. Lucrînd asupra lui, am fost din ce în ce mai mult atras de problemele interesante pe care le pune studiul muzicii simfonice romînești, din ce în ce mai convins de nivelul înalt la care a ajuns creația noastră. Preludiul Simfonic de Ion Dumitrescu este nu numai una din lucrările cele mai reușite, cizelată cu o deplină măiestrie, din muzica noastră simfonică, ci și un studiu cît se poate de interesant și instructiv atît pentru dirijor cît și pentru orchestră. Cu toată concizia sa (lucrarea durează aproximativ 8 minute) el cere din partea dirijorului o atenție deosebită și o deplină stăpînire a meșteșugului. In cele ce urmează îmi propun să dezvolt tocmai problemele interpretării lui dirijorale.

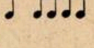
Am împărțit studiul meu în două părți: prima parte urmărește o analiză cît mai minuțioasă, neapărat necesară ca punct de plecare pentru dirijor dar și pentru cei ce vor să pătrundă mai adînc în procesul creației simfonice romînești. Pe cei cărora această analiză li se va părea aridă, îmi permit să-i sfătuiesc să urmărească cu minuțiozitate, și mai ales cu partitura în față, cele ce vor urma. Acelora cărora această primă parte li se va părea o analiză doar a formei (deși nu e numai aceasta) — le cer răgaz pînă la apariția părții a doua care, punînd problemele interpretării, va pune de asemenea problemele conținutului — și poate încă altele.

La o primă cercetare sumară Preludiul simfonic se subîmparte în trei părți după indicațiile de tempo: *„Allegro brillante“* (pătrimea cu punct=80) în măsura 3/8, cîteodată 2/8, *„Tempo calmo ma con moto“* (cifra 8) necontenit în măsura 3/4, dar care cere o mișcare suplă după cum reiese de la prima vedere din indicațiile de tempo ale autorului (rubato; piu mosso; poco rit; calmo; stringendo poco a poco; a tempo calmo; stringendo; rit; a tempo; piu mosso) și din nou *„Allegro brillante“* (cifra 19 pînă la sfîrșit) cu aceleași măsuri ca și prima parte. Această împărțire nesocotește pentru moment diviziunile date de materialul tematic.

Caracteristica generală a primei părți este menținerea unui ritm pregnant, repetînd cu persistență același sunet. Această repetiție precum și permanenta mobilitate a ideii a doua a temei, imprimă primei părți o neîncetată mișcare. Ritmul de bază apare mai întîi într-o stare nudă, doar ca ritm, la percuție, (toba mică) după 3 măsuri de pregătire ale tobei mari:

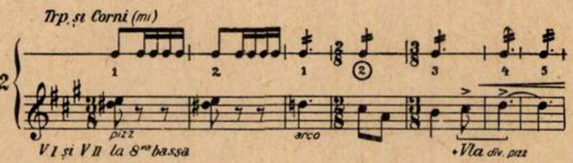
1


După cum vedem, el cuprinde două jumătăți, prima repetînd formula ritmică

1b


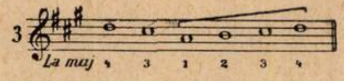
a doua compunîndu-se exclusiv din șaisprezecimi. Trianglul precizează existența optimilor. Același ritm este reluat de către trompetă pe nota *mi* (în prima jumătate a formulei una singură, în a doua se alătură și trompeta 3). Instrumentul care subliniază optimile este de data aceasta glockenspielul.

In momentul în care trompetelor li se alătură și corni pentru a susține ritmul, la viori apare tema întîia sau mai bine zis ideea întîia a temei întîia, care, după cum vom vedea, e mai complexă și cuprinde mai multe idei. Impărțirea în două a formulei ritmice antrenează și o împărțire a temei melodice, iar apariția mișcării neîncetate a șaisprezecimilor în formula ritmică permite o prelungire a celei de a doua jumătăți a formulei ritmice, ca și a temei, care are acum 5 măsuri. Ideea melodică se prezintă în felul următor:



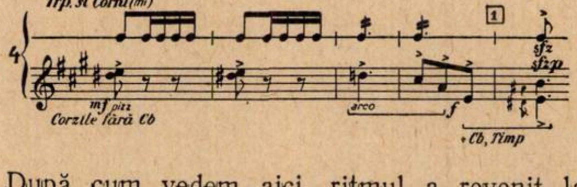
Vedem că însăși tema este împărțită în două părți inegale: 2+5 măsuri (identice cu cele două diviziuni ale ritmului). Aceasta reiese și din faptul că primele două măsuri sînt în *pizzicato*, celelalte *arco*. Așadar, în prima parte, tema are mai mult o funcție ritmică, de subliniere a optimilor, așa cum au făcut-o mai înainte trianglul și apoi glockenspielul, care de altfel se asociază acum în același scop.

Dacă analizăm partea a doua a ideii, formula melodică propriu-zisă, observăm că din punct de vedere al intonației atît ambitusul extrem de redus și numărul sunetelor întrebuințate (4) cît și turnura melodică o apropie de cîntecul popular romînesc; pornește de la o cvartă, cade pe tonică pentru a sui treptat din nou la cvartă.



Și mai interesantă este ritmica sa, de asemenea apropiată de cea întîlnită în folclorul muzical romînesc. Dat fiind tempo-ul viu, am putea socoti măsura ca o bătaie a unei măsuri superioare de 5 pătrimi cu punct, în care unul din timpi, și anume al doilea, e mai scurt (pătrime); în exemplul nr. 2 măsurile sînt adnotate cu cifre, cele încercuite evidențiind măsura mai scurtă. Vom vedea că în revenirea acestei ritmici este o consecvență.

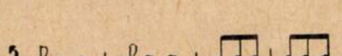
Ceea ce am expus pînă aci se referă numai la antecedentul primei idei. Consecventul ei se prezintă astfel:



După cum vedem aici, ritmul a revenit la formularea sa primă, ceea ce a adus și simetria formulei melodice: 2 măsuri *pizzicato* cu funcție ritmică (întărite din nou de trianglu și glockenspiel), 2 măsuri *arco* în care revin cele două măsuri ale antecedentului (cuprinse în exemplul 4, în prima acoladă) la care se adaugă sunetul *mi*. Prin faptul că în prima parte melodia se mișcă numai pe sunetele primului tetracord de *la*, cadențarea făcîndu-se pe *mi* (timpanii, contrabașii și toba întăresc acest fapt) și prin caracteristica ei modal-tonală, ne apropiem de sistemul melodiei populare romînești; interpretăm fie ca plagal de *la*, fie (în urma intervenției contrabașilor și timpanilor) ca *mod major* cu treapta VII-a coborîtă, *(Mi major* cu re natural = mixolidian gregorian, hipofrigian grec) — însă în nici un caz ca *La Major*.

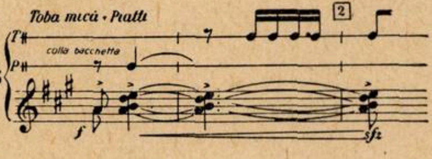
Incheierea acestei idei se face prin cvinta *mi-si* care apare la coarde *(f-sfz)* precedată de apogiatura sa scurtă inferioară *re diez-la diez* (cifra 1) fixată de timpani, contrabași, tuba, trombonul 3 și oboii printr-o scurtă intervenție ritmică (acolada a 2-a din exemplul 4). Contrabasul, care intră cu timpanul, se alătură apoi coardelor, rămînînd să susțină nota *mi*, baza cvintei *mi-si*, emisă de întreaga orchestră de coarde pe patru octave.

Pe această cvintă, care se menține la coarde timp de 8 măsuri *(sfp. cresc.* pînă la *f)* reapare din nou ritmul inițial în forma lui nudă la toba mică. Și de data aceasta optimile sînt întărite de trianglu (2 măsuri) dar acum și mai marcant de timpani, care se alătură după aceea șaisprezecimilor tobei mici, mereu pe nota *mi* (de asemenea *crescendo* de la *p* la *f*). A doua parte a formulei ritmice, șaisprezecimile continui, se prelungește (aci pe încă 4 măsuri) așa cum s-a mai întîmplat cu acest ritm atunci cînd a apărut ideea melodică. Dar o dată cu aceasta lemnele înalte, glockenspielul și trianglul afirmă (tot pe cvinta *mi-si* cu apogiatura sa scurtă inferioară care sună ca o mușcătură) o formulă simplificată, care dă esența ritmului inițial:



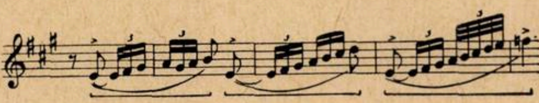
Primele două tacte explică acum și intervenția de la început a tobei mari. Pentru ca mișcarea continuă în șaisprezecimi să nu fie acoperită de *crescendo-ul* coardelor și apariția lemnelor, în măsurile 5—8 intervin cîte 2 corni, trompeta și fagoții, repetînd în valori de șaisprezecimi cvinta *mi-si*.

Așa cum a apărut pînă acum, ritmul caracteristic inițial a îmbrățișat formula melodică într-o mică formă A—B—A (A: formula ritmică B: tema melodică) servind însă de fundal și în părțile mediane, așa încît el nu a încetat o clipă de a agita, de a menține o permanentă mișcare. Acum el contenește deodată pentru un scurt răgaz, (durata de o pătrime cu punct) așa cum reiese din observarea bateriei la două măsuri înainte de cifra 2, întrucît restul orchestrei (alămurile înalte și fagoții) menține un acord stagnant:

6


Acest acord nu este decît reunirea a 4 sunete la distanță de cvintă *re-la-mi-si*. Prin faptul că baza lui este *la* — tonica piesei — și datorită apariției lui *re,* — subdominanta — el contracarează pentru moment tendința centrifugă spre dominantă, spre afirmarea lui *mi* ca tonică.

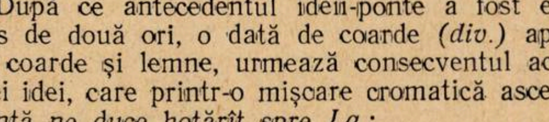
Intr-adevăr, ideea care urmează și pe care am putea-o denumi ideea a doua a primei teme, deși începe din nou pe nota *mi,* are o tendință hotărîtă către *La Major.* De aceea ea poate fi considerată un ponte. Pentru a-i putea înțelege esența, trebuie să alegem nu forma care apare la cifra 2, ci așa cum se repetă 6 măsuri mai tîrziu:

7


Vedem că din punct de vedere melodic ea prezintă un triplu avînt, pornind mereu de la același sunet, și oprindu-se tot mai sus pe cvinta, septima, apoi pe nona notei de bază *mi.* Din punct de vedere metric, avem de-a face cu trei măsuri nescrise de 4/8, ele rămînînd în ramele măsurei de 3/8 (vezi acoladele din exemplul 7) ceea ce face ca accentul să cadă succesiv pe alți timpi din măsură (2, 3, apoi 1), fapt indicat chiar de autor prin accentele și prin întărirea lui *mi* de fiecare dată cu alte instrumente: întîi cu timpanii și contrabașii *(pizz.)* apoi cu timpanii, cornii și fagotul 3.

Prelungirea lui *mi* pe două tacte, (vezi cifra 2) nu face deci parte din temă și nici nu mai revine. Ea era aci necesară pentru ca trecerea să nu fie prea bruscă. Atîta vreme cît nu apar ritmurile vii ale triolelor în șaisprezecimi, toba mică mai menține ritmul vechi al șaisprezecimilor, care încetează exact la apariția noului ritm, menținîndu-se astfel o mișcare perpetuă.

După ce antecedentul ideii-ponte a fost expus de două ori, o dată de coarde *(div.)* apoi de coarde și lemne, urmează consecventul acestei idei, care printr-o mișcare cromatică ascendentă ne duce hotărît spre *La:*

8


La aceasta participă întreaga orchestră într-un mare *crescendo* (în ultima măsură cu un frumos efect de crescendo la piatti). Armonia susține acordul de dominantă de *la,* în timp ce contrabașii și timpanii revin la vechiul ritm, interesant schimbat în ultima măsură, prin întețirea repetării în treizecidoimi a pedalei *La* (ritmica este întărită de toba mică iar menținerea sunetului de tubă).

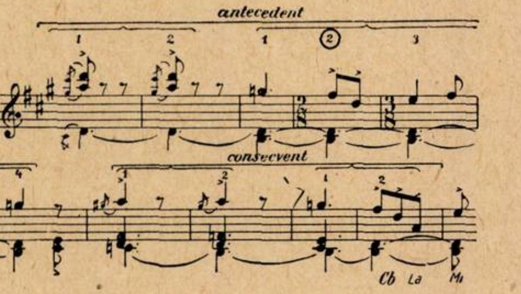
La cifra 3 avem de-a face cu o reluare, de data aceasta pe *La.* Reluarea nu este cu totul aidoma; în ceea ce privește numărul de măsură, acesta reiese din următoarea comparare a schemelor celor două pasaje:

Tema I

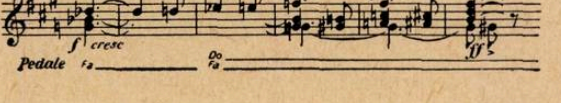
	Introd. (ritm)	Ideea 1ª: a — Ritmul	Ideea 1ª: b — Melodie antec.	Ideea 1ª: b — Melodie consecv.	Ideea 1ª: a — Ritmul	Acord de 4 cvinte și oprire ritmică	Ideea 2ª (Ponte): antecedent	Ideea 2ª (Ponte): antecedent	Ideea 2ª (Ponte): consecv.
						–			
Mi	3 + 4	[1] 4	2 + ⑤	2 + 2	8	2	[2] 2 + 4	4 (repetiție)	4 [3]
La		[3] 4	2 + ④	2 + 2	4	2	[4] 4	4 (acum V de Fa!)	6 [5]

In afară de multe detalii de orchestrație schimbată (cel mai important: ritmul e susținut de viori, iar tema întîia de alămuri) asupra cărora nu insistăm, diferențele cele mai importante sînt următoarele:

1) Tema întîia nu mai are 5 măsuri ci 4, dintre care tot a 2-a este mai scurtă. Ea apare acum armonizată într-un mod cît se poate de original:

9


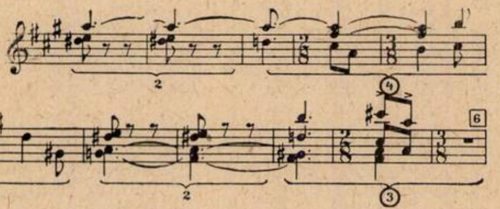
2) Repetarea antecedentului ideii-ponte se face pe dominanta lui *Fa* (o trăsătură extrem de ingenioasă) dar consecventul, așezat pe pedala de *fa* și oarecum schimbat

10


este curmat brusc de o lovitură a piattilor, după care revine ritmul inițial pe sunetul *mi* (acordul poate fi interpretat ca acord-agregație de treapta II-a, sixtacord napolitan și treapta V-a, dominantă de *La* cu septimă și nonă, în care nona se rezolvă).

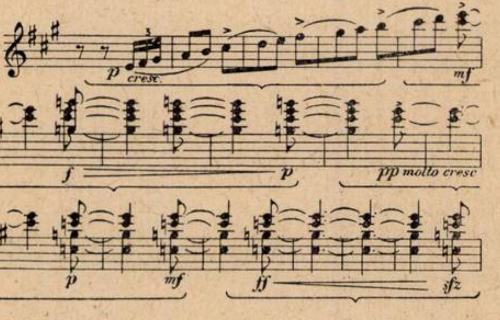
La cifra 5 apare o nouă reluare, de asemenea pe sunetul ritmat *mi* dar mult prescurtată și transformată.

După 4 măsuri ale ritmului inițial pe *mi,* la care se asociază rînd pe rînd în *forte* aproape întreaga orchestră, de la instrumentele acute la cele grave, apare ideea întîia la suflători, în timp ce toate coardele susțin cu perseverență ritmul :

11


Tema apare deci de fiecare dată mai prescurtată : acum are 2+4 măsuri și apoi 2+3 iar întotdeauna măsura scurtă este cea de a doua (în exemplul 11 acest lucru este evidențiat prin încercuirea grupei de măsuri, care conține o măsură mai scurtă). În ultima ei formă (2+3 măsuri) tema poate fi socotită și ca un fragment din consecventul ideii.

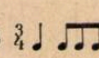
Ideea doua — ponte apare schimbată (la cifra 6). Esența ei melodică și armonică ar putea fi exprimată astfel :

12


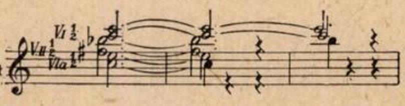
Și aci măsurile devin timpi ai unor unități mai mari (ritmo di quatro), după cum arată acoladele din exemplul 12.

Cifra 7 aduce o nouă armonie, acordul *do-mi-fa diez-si bemol.* Cu aceasta intrăm în atmosfera armonică (dar nu încă și în ceea ce privește ritmica) a părții mediane, în care predomină gama prin ton. Ritmul inițial continuă să se mențină, prima dată aidoma, a doua oară prelungind cu încă o măsură repetarea șaisprezecimilor care duc printr-un *ritenuto* la un nou *tempo-calmo* (pătrimea cu punct = aproximativ pătrimea din noua măsură de 3/4). Un *glissando* (pe gama *do* cu *fa diez* și *si bemol,* existentă în muzica populară românească) pe anacruza de o optime, leagă cele două părți.

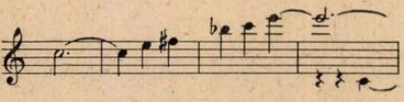
Cifra 8 nu aduce încă tema a doua ci doar o pregătire a atmosferei, extrem de necesară pentru trecerea de la ritmul permanent, de la mișcarea perpetuă de pînă acum, la starea calmă, lirică a părții mediane. Totuși, ritmul nu încetează să reapară din cînd în cînd, reprezentat de 4 lovituri egale și sumbre ale timpanului. Împreună cu acordul sau sunetul care precede de obicei aceste 4 lovituri obținem,

13


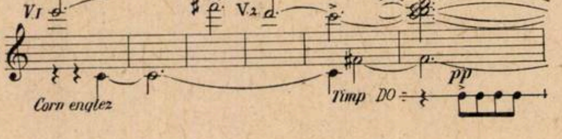
ceea ce nu este altceva decît prima parte a ritmului inițial, rărit. Sunetele acordului *do-mi-fa diez-si bemol-do-mi,* apărute din nou în *pp* la cifra 8 dispar rînd pe rînd :

14


Efectul melodic rezultat ar fi următorul :

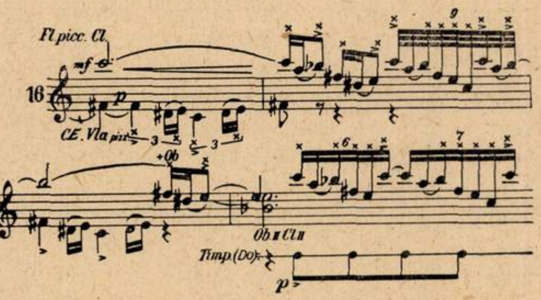
14b


Rămîne numai sunetul cel mai acut *mi* la prima jumătate a viorii prime. Pe notele ținute caracteristice, *do* apoi *fa diez,* ale cornului englez se înfiripă din nou, printr-un procedeu opus — adaosul succesiv — un nou acord, puțin diferit, dar tot aparținînd gamei prin ton : *do-re-mi-fa diez :*

15


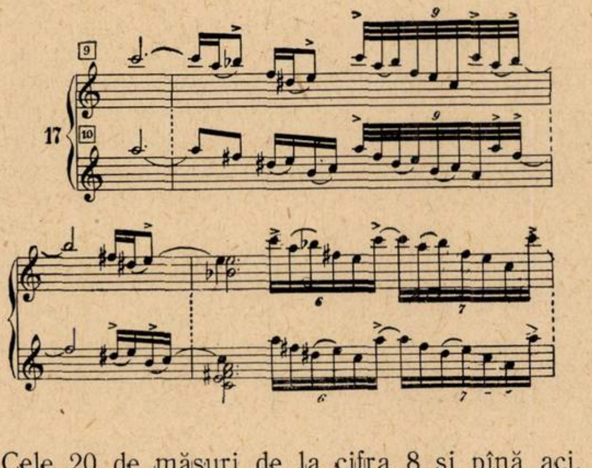
(Pentru ca să reiasă mai lămurit linia melodică rezultată din intrările succesive la viori, notele care se mențin nu au mai fost repetate).

Tema a doua, nostalgică și capricioasă, apare la cifra 9 *(Rubato),* pe baza *do-fa diez,* pe care violoncelele și contrabașii o adaugă acordului precedent menținut de viori, în timp ce harpa aduce continua legănare a triolelor de șaisprezecimi pe aceleași note : *do-fa diez.* Esența ei melodică este ușor de înțeles dacă observăm că pilonii ei sînt sunetele acordului apărut mai înainte : *do-si bemol-fa diez-mi-do.* Sunetele *mi-si bemol* apar aproape întotdeauna cu apogiaturile lor inferioare de secundă mică. Aceasta reiese și din faptul că în elementul ritmic introductiv viola subliniază prin *pizzicato* numai notele pilon fără apogiaturi, în timp ce cornul englez le aduce împreună cu apogiaturile inferioare, precum și din legato-ul pe care autorul îl impune apogiaturilor.

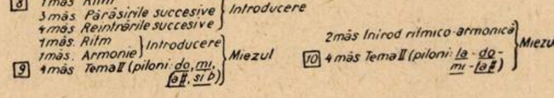

Fl.picc. Cl.
mf
16
p
CE. Vla pizz.
+Ob
Ob. I Cl. II
Timp. (Do)
p

(Notele pilon sînt însemnate cu o steluță).

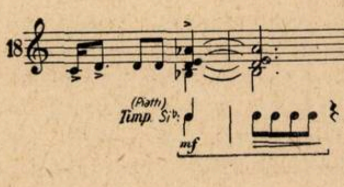
Două măsuri înainte de cifra 10, *si bemol* se rezolvă spre *la,* ceea ce dă noul acord *la-do-mi-fa diez* (la vioara 2-a și violă *pizz.* apare totuși *si becar* ca apogiatură a lui *do)* și posibilitatea ca tema să reapară transpusă cu o terță mică mai jos dar cu oarecare amănunte schimbate, deoarece locurile unde apar apogiaturile inferioare nu sînt peste tot aceleași. Aceasta rezultă din compararea celor două forme ale temei:



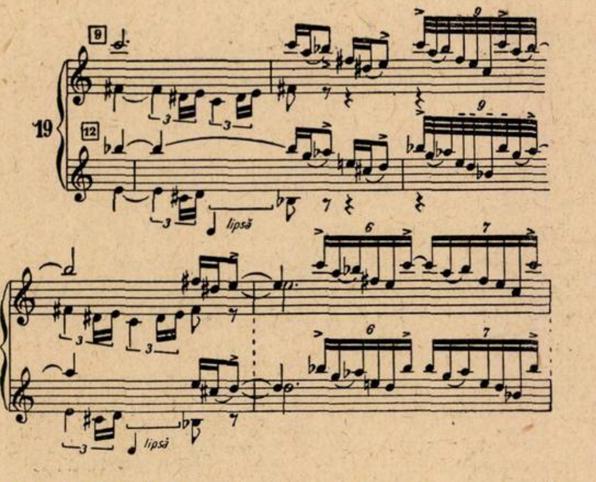
Cele 20 de măsuri de la cifra 8 și pînă aci, pot fi cuprinse în următoarea schemă:


8
1 măs Ritm
3 măs Părăsirile succesive
4 măs Reintrările succesive
Introducere
1 măs. Ritm
1 măs. Armonie
Introducere
Miezul
9
4 măs Tema II (piloni: do, mi, fa♯, si♭)
2 măs Introd. ritmico-armonică
10
4 măs Tema II (piloni: la-do-mi-fa♯)
Miezul

Această primă fază a expunerii temei a doua se încheie cu un unison de coarde pe o formulă melodică caracteristică încheierilor *parlato* ale cîntecelor noastre lungi, urmată de apariția formulei ritmice inițiale:

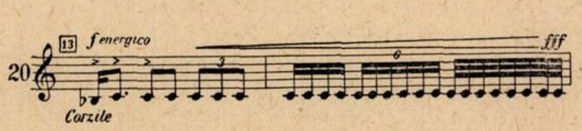

18
(Piatti)
Timp. Si♭
mf

După cum reiese din exemplul 18 (vezi acolada), ritmul caracteristic apare de data aceasta deplasat cu un timp mai de vreme. Aceasta permite ca în reluarea care urmează, să avem nu numai o transpoziție cu un ton mai jos ci și, în bună parte, o interesantă deplasare de timpi. Astfel cifra 11 repetă variat introducerea de la cifra 9 (cu aceleași părăsiri succesive și apoi reintrări) aproape în întregime deplasată cu un timp. Deplasarea de timpi din temă se poate vedea din următoarea comparație între teme de la cifrele 9 și 12:

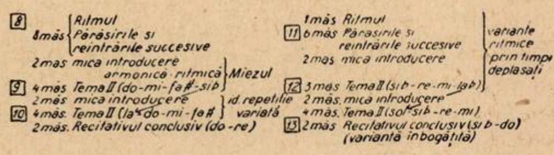

9
19
12
lipsă
6
7
lipsă

Abia în ultima măsură, în urma omisiunilor de cîte o pătrime la motivul auxiliar — acompaniator al cornului englez și oboiului (evidențiate în ex. 19 prin acoladă) se ajunge la coincidența timpilor.

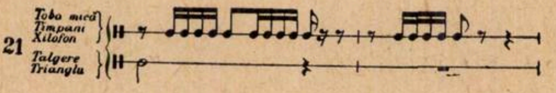
Urmează rezolvarea analoagă cu cea de la două măsuri înainte de cifra 10. Acum acordul este *sol-si bemol re-mi* iar repetarea temei se face fără alte schimbări decît în detalii de orchestrație. Și de data aceasta avem aceeași formulă de încheiere: unisonul corzilor (cu un ton mai jos) adus însă într-o formă mai interesantă, care arată și mai clar legătura cu *parlato*-ul final al doinelor prin aceea că sunetul se repetă din ce în ce mai întețit (succesiv 2, 3, 4, 6, 8 sunete de bătae);


13
f energico
fff
20
Corzile

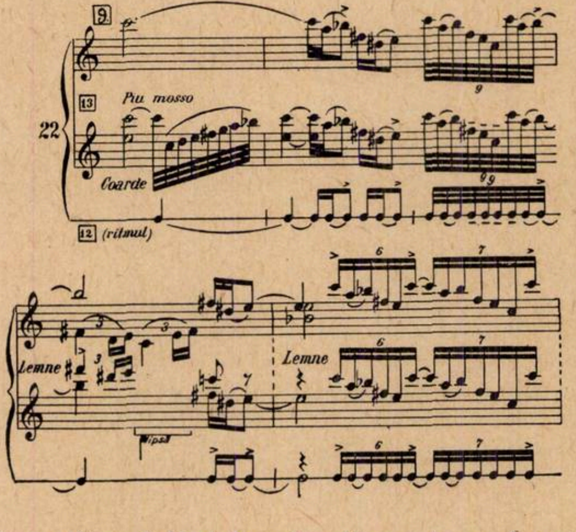
Comparînd această repriză variată cu prima fază a expunerii temei a doua obținem:


8
8 măs
Ritmul
Părăsirile și reintrările succesive
2 măs mica introducere armonică-ritmică
Miezul
9
4 măs Tema II (do-mi-fa♯-si♭)
2 măs mica introducere
10
4 măs. Tema II (la-do-mi-fa♯)
id. repetiție variată
2 măs. Recitativul conclusiv (do-re)
1 măs Ritmul
11
6 măs Părăsirile și reintrările succesive
2 măs mica introducere
12
3 măs Tema II (si♭-re-mi-la♭)
variante ritmice prin timpi deplasați
2 măs. mica introducere
4 măs. Tema II (sol-si♭-re-mi)
13
2 măs Recitativul conclusiv (si♭-do) (variantă înbogățită)

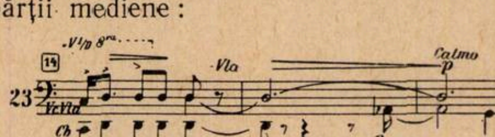
Tema *parlato* de la cifra 13 (ex. 20) ne conduce la a treia (și ultima) subdiviziune a primei părți a mișcării mediane — *Piu mosso* (a 3-a măsură după 13). Ea reia tema a doua într-un tempo mai viu și într-o formă mai succintă, mai pasionată și cu o mai mare forță orchestrală, omițînd partea introductivă care precede în celelalte subdiviziuni tema a doua. Bateria capătă din nou o mare importanță: debutul subdiviziunii în *fff* este anunțat de o lovitură a talgerelor iar timpanii, toba mică și xilofonul îndrăznesc să readucă ritmul caracteristic inițial (în formularea sa vioaie de la capătul piesei, pe *mi*):

21


Patru măsuri mai tîrziu, ritmul inițial este repetat pe *la*. Armonia este din nou *do-mi-fa diez-si bemol*, iar tema, acum expusă de coarde în unison (cu excepția contrabașilor), nu diferă melodic de forma inițială, dar adoptă ritmica de la cifra 12, după cum reiese din comparația următoare:

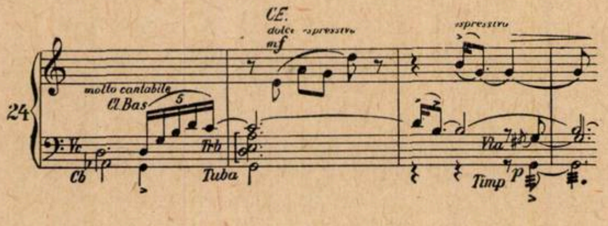
22


Urmează o înlănțuire directă cu tema bazată pe pilonii melodiei *la-do-mi fa diez*, melodic, identic cu pasajul de la cifra 10, dar tot pe ritmul de la cifra 12. Și această subdiviziune se termină cu motivul de încheiere care servește acum și de trecere la diviziunea a doua a părții mediene:

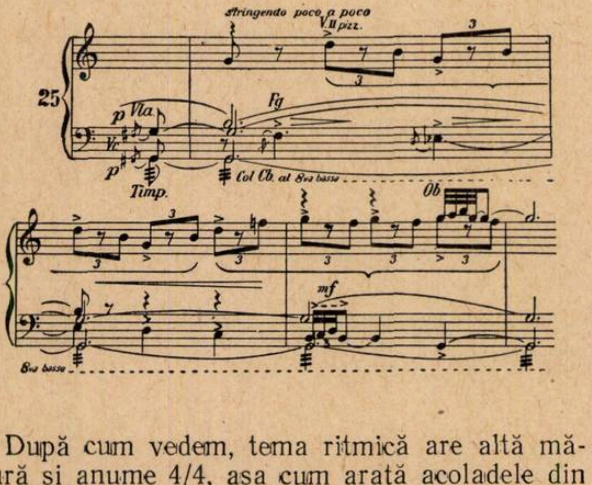
23


Intre prima parte (prima diviziune) a părții mediane și prima parte a piesei *(Allegro)* există o oarecare analogie formală. In ambele avem o repetare (cu mici variante) a materialului tematic, constînd din două elemente: în *Allegro* — repetarea temei propriu-zise și ideii a doua ponte, în *Tempo calmo* — a unei introduceri și a temei propriu-zise. Cele două părți sînt în tonalități diferite: în *Allegro* la distanța de cvintă, în *Tempo calmo* la distanța de secundă. Părțile se încheie cu cîte o scurtă oprire: în *Allegro* o stagnare armonică și oprire ritmică, în *Tempo calmo* o cadență melodică. Și *Allegro* și prima parte a *Tempo-ului calmo* au cîte o a treia parte, în tonalitatea de plecare, care reia prescurtat materialul tematic și servește de trecere.

O dată cu stabilirea tonalității *Sol Major* (măsura 3 după cifra 14) — *„calmo"* — începe a doua diviziune a părții lente mediane, prin expunerea imediată a temei a treia, lirică, de către clarinetul bas:

24


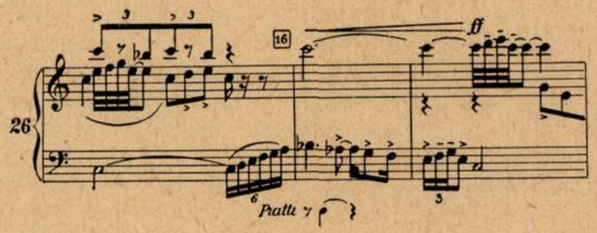
Consecventul acestei idei, intonat de fagoți și contrabas în timp ce timpanii țin o pedală (tremolo) de *sol*, este în substanță o gamă coborîtoare de *Sol* cu septima și sexta coborîtă — mod frecvent întîlnit în muzica populară romînească. De altfel întreaga formulă melodică împrumută elemente din muzica populară lirică romînească. În contrast cu această melodică coborîtoare, trenantă, apare — împreună cu ea — o temă cu o ritmică perseverentă, sprințară, șugubeață, nota reală fiind însoțită tot timpul de apogiatura sa inferioară, și care nu este altceva decît formula melodică întîlnită la apariția temei întîia, acolo emisă de corn englez și viola *pizzicato*, iar acum susținută de viori *pizzicato* și harpă. Ea cere și un *stringendo*:

25


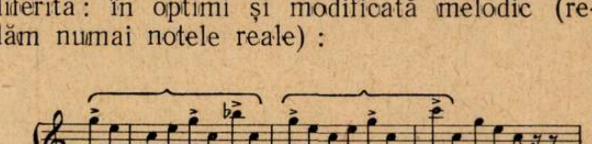
După cum vedem, tema ritmică are altă măsură și anume 4/4, așa cum arată acoladele din exemplul 25 și așa cum apare în cele trei măsuri care urmează. Acestea repetă acum tema (cu o mică variantă care face evidentă imitația oboiului) în registrul superior la flauți și clarineți. Aci tema ritmică vine cu un timp mai de vreme iar trianglul precizează metrica sa, mai întîi accentuînd timpi tari, apoi cei patru timpi ai măsurii sale. Ultimul timp completează măsura 3/4 dinaintea cifrei 15.

La cifra 15 urmează o nouă cădere de cvintă (de la *sol* la *do)* și o nouă apariție a temei a treia (antecedentul și consecventul în *Do* și apoi *Do* cu septima și sexta coborîtă).

In măsura care precede cifra 16 — analogă cu penultima măsură dinaintea cifrei 15 — avem o nouă variantă de imitație a formulei de încheiere a consecventului. Acum formula îmbogățită, apărută între timp, este imitată de prima formulă mai săracă și dublată ca valori. Apoi pe timpul ultim, motivul secundar, derivat din tema a doua, nu mai continuă ci pauzează brusc, în timp ce instrumentele grave (violoncelele, contrabașii, violele, fagotul, clarinetul), care expuseseră înainte consecventul temei, rămînînd pe o pedală de *do*, își iau avînt într-o gamă ascendentă (sextole) ce urcă pînă la *si bemol*, de unde atacă din nou consecventul temei a treia într-o formă întrucîtva schimbată, în care se remarcă apariția sincopei :

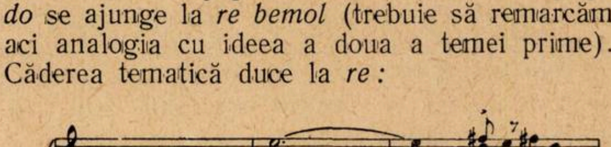


Tema ritmică (în *pizzicato)* a viorilor și harpei (la care se asociază acum și xilofonul cu sunetele sale pătrunzătoare) apare din nou, pe ultimul ton, de data aceasta separată de tema pe care o contrapuncta, și după ce aceasta se termină. Forma ei este de asemenea diferită: în optimi și modificată melodic (redăm numai notele reale) :

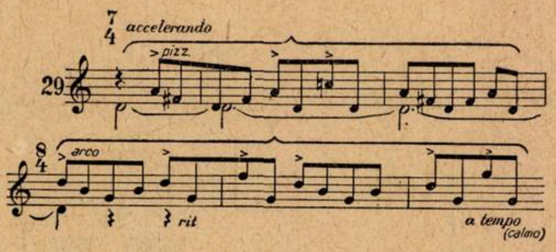


(Acum trianglul marchează timpii 1 și 4).

Printr-un nou avînt al coardelor grave și al lemnelor, care poposiseră în acest răstimp pe *do* se ajunge la *re bemol* (trebuie să remarcăm aci analogia cu ideea a doua a temei prime). Căderea tematică duce la *re :*



Pe această pedală de *re* (ca dominantă a lui *sol)* apare din nou tema viorilor în *pizzicato* profilînd acordul de *Re* cu septimă, la care se asociază toate coardele *(col arco staccato)* și lemnele, obligînd alămurile să părăsească *re*-ul printr-un *sffz* accentuat, acordul *Sol Major*, cu septimă și apoi fără. Interesant, că în prima formulare (pe acordul *Re)* peste măsura scrisă, se creează o măsură de 7/4, apoi una de 8/4 (2 × 4/4). Toate acestea sînt însoțite de un *accelerando* apoi de *ritenuto*, care conduce la *A tempo* (calmo)



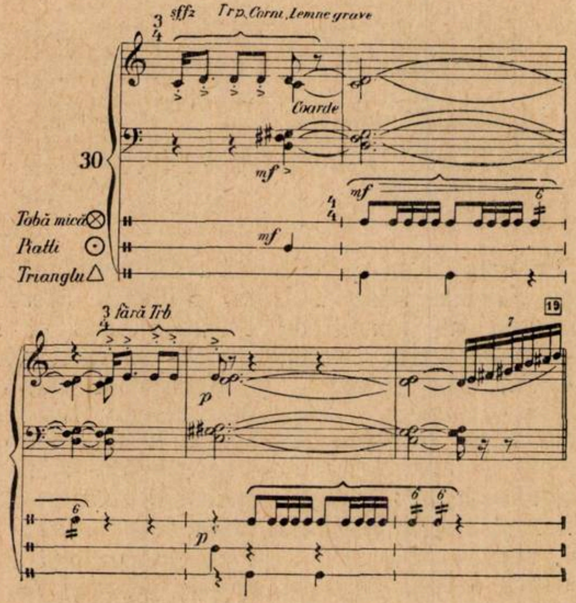
Pe timpul care precede cifra 17, revenirea la *Sol* readuce tema a treia, de data aceasta intonată nu numai de clarinetul bas ci și — într-o amplă cantabilitate — de către violoncele, viole și fagoți, și neschimbat față de prima expunere (afară de imitația ritmului punctat de încheiere, care este imitat mai de vreme și apariția inedită și gingașă a unui scurt motiv în zig-zag ascendent la flaut și clarinet, pe notele acordului trombonilor *sol-la-re-mi*, reluare adorabilă a motivului oboiului din măsura 4 după cifra 13, atît de puțin și timid remarcată). Consecventul temei capătă însă o formă nouă, în sincope largi, adecvată necesității de a fi expusă de către alămuri. In tot acest răstimp motivul viorilor și al harpei continuă neîncetat, pe sunetele acordului *Sol Major* cu septimă și fără, formînd o largă măsură (tot nescrisă) de 12/4 (3×4/4). Totul se repetă apoi în *Do* cu schimbări de amănunt în orchestrație, împreună cu imitația mai largă a terminației temei antecedente, semnalată mai înainte.

Piu mosso (cifra 18) readuce tot ceea ce a fost spus la cifra 13 (de la a treia măsură) aproape aidoma (lipsesc numai intervențiile scurte ale frînturilor introductive la tema a doua, readucerea lor nemaiavînd rost după ce ele au format celule din care s-a dezvoltat întreaga țesătură care a servit ca element ritmic pînă acum). Ceea ce era dat înainte la coarde revine acum la suflători și vice-versa. Bateria intervine și de data aceasta, reamintind ritmul inițial al piesei iar harpei sînt încredințate scurte glissandi. Ca și înainte încheierea se face de către lapidarul motiv — în unison, la alămurile și lemne grave — în staccato!

Deci, materialul celei de a doua jumătăți a părții mediane *(calmo)* este îmbrățișat de subdiviziunea ultimă a primei părți, formînd față de aceasta o mare parte mediană a unei forme ABA. Schema B ar fi următoarea:

⑭ 4 1 Secțiune a) Sol Tema III {antecedent / consecvent + temă ritmică (din t. II)
b) Do idem
⑯ 2ª Secțiune Tema III numai consecventul într'o formă nouă (cu game ascendentă și cu sincope)
a) Cadențînd pe do - apoi tema ritmică (optimi egale)
b) Cadențînd pe re - apoi tema ritmică (idem dar lărgite măsuri de 3/4 + 4/4) accel-rit
⑰ 3ª Secțiune (analoagă cu secțiunea 1ª)
Tema III antecedent / consecvent modificat } tema ritmică permanentă (12/4)
a) în Sol
b) în Re

Revenirea la Allegro se produce în decurs de 5 măsuri:



30

Motivul în unison este curmat de un acord de septimă cu cvinta micșorată. Pe acesta apare la baterie ritmul inițial al piesei, formînd o măsură de 4/4 (nescrisă; vezi acolada din ex. 30). Totul este apoi transpus cu un ton mai sus și deplasat cu un timp. O gamă ascendentă a viorilor sfîrșește (la cifra 19) pe notele de atac ale trompetelor: *re diez.*

Partea a treia a piesei, *Tempo I (Allegro-brillante)* cuprinde de la cifra 19 pînă la sfîrșit o reexpoziție a primei părți, variată și îmbogățită, și o codă (dela cifra 24).

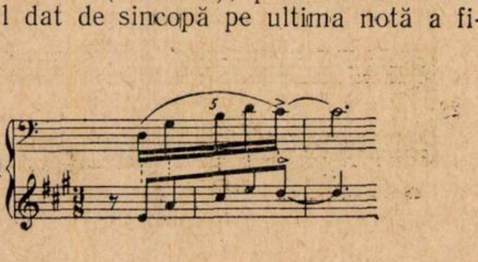
Partea care diferă mult în reexpoziție este începutul (de la cifra 19 la 21). Ea schimbă arhitectonica și planul tonal, îmbogățind materialul tematic cu elemente prelucrate în partea mediană.

În primele măsuri, (cifra 19) analoge cu măsurile 8—11 de la început, trompetele (cu surdine) repetă sunetul *mi* pe ritmul inițial (acum însă trompeta 2-a dă pe prima optime sunetul *re diez,* apogiatura inferioară, iar viorile întăresc prin pizzicato-ul lor *mi-re diez,* optime în a doua măsură, după ce în prima măsură aceleași sunete au capătul gamei ascendente). După aceste patru măsuri intervine o schimbare: un *glissando* pe patru octave *(La Major)* al harpei aduce în continuare ca pedală superioară ritmată nu *mi* ci *la,* ajungînd la pasajul analog de la cifra 3. Ca și la cifra 3 (măsura 5-a) tema întîia are 2+4 măsuri, formînd măsuri de unitate superioară (cu aceeași consecvență măsura a 2-a este 2/8, dînd în unitatea superioară timpul 2 mai scurt). Tema nu este însă armonizată ca la cifra 3, ci se prezintă simplă, ca la începutul piesei. Notele repetate nu mai sînt date de alămuri ci de flauți și xilofon. Melodia este intonată de lemne (oboi 2, clarinet 2 și fagot 1) corzile rămînînd în *pizzicato* nu numai în primele două tacte ci tot timpul.

Dacă în antecedent, tema a apărut nearmonizată, pe anacruza consecventului intervenția trompetelor (cu surdinele menținute) aduce și armonia temei, care nu diferă de cea cunoscută la expunerea consecventului temei întîi în *La,* la cifra 3 (diferă doar orchestrația). În tot acest răstimp, alături de pedala superioară ritmată *la* a existat o a doua pedală superioară *re,* menținută de flaut piccolo, oboi 1 și clarinet 1. Aceasta face ca sunetul *mi* (adus după un scurt *crescendo* de o măsură) pe care se menține ritmul (începînd de la cifra 20) să nu mai apară ca fundamentala acordului (cvinta *si* este aici suprimată) ci ca cvinta acordului de *la* deși timp de 6 măsuri acest *la* nu apare. Sunetul *mi* este însoțit, ca și la începutul reexpoziției, de apogiatura sa inferioară *re diez.* Aceasta permite un paralelism al planului tonal între cifra 19 și cifra 20.

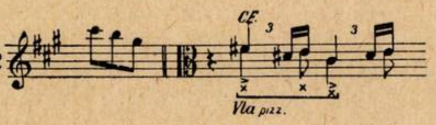
19	4 măsuri ritmul pe mi (Trp con sord) (cu ap re ♯)	La (pedală sup. la-re) 2+④ 2+2 Tema I anteced cons
20	4+2 măsuri idem (acum Coarde apoi Baterie Timp cresc)	La (pedală sup. mi) idem Element nou+T. I

Urmează partea cea mai interesantă, cea mai ingenioasă a reexpoziției. În arhitectonică și plan avem de-a face cu revenirea temei întîi așa cum se prezintă ea la măsura 12 de la începutul piesei pînă la cifra 1 (singura diferență arhitectonică este aceea că antecedentul temei are 2+4 și nu 2+5 măsuri). Chiar și anumite detalii din expoziție sînt păstrate: din nou ritmica pe nota *mi* susținută de trompete și corni; optimile primelor două măsuri sînt întărite ca și în expoziție de glockenspiel, triunghiu și — în locul coardelor — de lemne înalte. Pe aceste două măsuri coardele (în unison pe 4 octave cu excepția contrabașilor) aduc un motiv nou față de expoziție, care nu este altceva decît capătul atît de caracteristic al temei a treia (cifra 14), păstrîndu-se chiar și accentul dat de sincopă pe ultima notă a figurii:

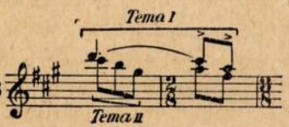


31

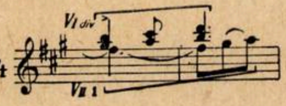
În măsura a treia, *re*-ul acestei teme se leagă de *re*-ul temei întîi. Acest lucru este evidenţiat şi prin intrarea flautului piccolo, flaut şi fagot, care execută împreună cu o parte a coardelor tema întîia în continuare, aşa cum este ea cunoscută. Dar aceasta nu este totul. Tot în măsura a treia, secunzii viorilor prime divizate şi primii violelor, execută un motiv scurt care nu este altceva decît elementul introductiv la tema a doua (totodată şi celula acestei teme, vezi cifra 9).

32


El serveşte şi de model imitativ faţă de capătul temei întîi şi cu ocazia aceasta observăm apropierea dintre tema întîia şi tema a doua:

33


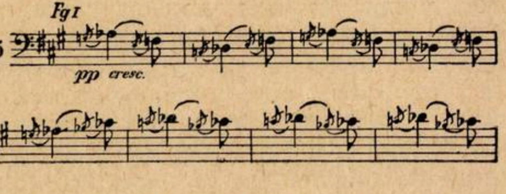
Tot în măsura a 3-a prima jumătate a viorilor prime urcă la *fa diez,* pe care îl rezolvă apoi, imitînd măsurile 3 şi 4 ale temei:

34


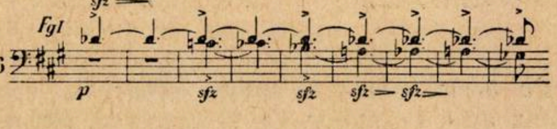
În consecventul temei întîi se îmbină, potrivit aceluiaşi procedeu, elementele tematice amintite ale temelor a treia şi a doua. Rezolvarea nu se mai face, ca la cifra I, pe cvinta *mi-si* ci pe acordul neutru de secundă şi cvintă *mi-fa diez-si,* care înlocuieşte acordul *mi-la-si-re* (6 măsuri înainte de cifra 4). Ca şi aci (dar cu pedala pe *mi* şi nu pe *la)* avem din nou expunerea prescurtată a ritmului iniţial (exclusiv la baterie) de 4 măsuri. Acum urmează acordul *la-si-re-mi* şi oprirea pentru moment a ritmului (ca şi la 2 măsuri înainte de cifra 4). Mai departe, ca plan şi expunere tematică cifrele 21, 22, 23 corespund cu 3, 4, 5. Nu însă şi în amănunte, ale căror deosebiri le menţionăm pe scurt; la cifra 22 ritmul e dat de lemne şi glockenspiel şi nu de coarde; coardele întăresc şi aci primele optimi, sprijinite fiind de vibrato-ul de o optime al tobei mici (prilejuite de vibrato-ul precedent). Expunerea temei întîi este făcută acum de toate coardele în primele 2 măsuri (*pizzicato* apoi *arco*). Tema apare însă armonizată şi desenul, atît de caracteristic, al violoncelelor este preluat şi subliniat în cazul de faţă de alămuri. Şase măsuri înainte de cifra 23 apare o armonie întrucîtva diferită, 2 măsuri înainte de 23, acordul este dat de întreaga orchestră (acum se adaugă coardele). Ceea ce urmează la cifra 23 este aidoma cu cele de la cifra 4; şi aci lovitura cinelilor pune capăt acestei secţiuni. De aci încolo (cifra 24), în locul secţiunei a treia a expoziţiei urmează o codă destul de amplă.

Acordul cu care se încheie secţiunea precedentă, interpretat în expoziţie ca treapta a V-a şi a II-a cu mi becar, este acum interpretat ca treapta a III (*sol diez* enarmonic *la bemol)* cu cvarta urcată şi sexta mare în *Re bemol major.* Între cifrele 24—26 urmează prima secţiune a codei. Materialul ei tematic este dat de ritmul iniţial şi tema de acompaniament, care a circulat de-a lungul celei de a doua jumătăţi a părţii calme mediane, fiind dezvoltarea celulei temei a doua.

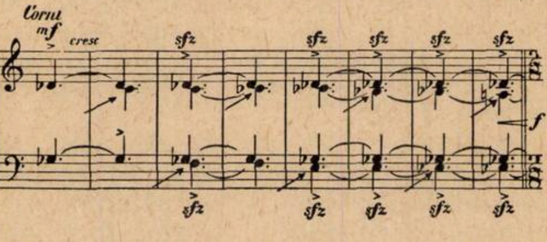
În primele patru măsuri ale codei, ritmul iniţial apare din nou singur, pe *re-bemol*-ul violoncelelor *spiccato* şi — printr-o surpriză provocată de contrastul de după *ff* şi lovitura piatti-lor — în *pianissimo.* De data asta optimile primelor două măsuri sînt întărite de contrabas *pizzicato.* În măsura 5-a, fagotul intonează tema unică a primei secţiuni a codei. Ea este acum cu totul simetrică (8 măsuri: 4 antecedent + 4 consecvent), se mişcă exclusiv pe notele *acordului major* cu septimă iar notele reale sînt însoţite întotdeauna de apogiaturile inferioare. Ca şi în partea mediană, apar din nou violele în *pizzicato* (prima jumătate executînd de data aceasta notele reale, cea de a doua apogiaturile inferioare) şi harpa (numai notele reale):

35


Opt tacte mai tîrziu, clarinetul reia tema la octavă (însoţită de viorile secunde *pizzicato* şi harpa în octave; violele pauzează două măsuri). Fagotul 1, o dată cu intrarea clarinetului, poposeşte pe *re bemol.* Două măsuri mai tîrziu intră fagotul 2 care coboară cromatic cu fiecare măsură şi sprijină cu multă malițiozitate accentele *sfz* pe care clarinetul le adaugă temei, sporind nota de umor. Şaisprezecimile violoncelelor se asociază fagotului 2, în timp ce pedala de *re bemol* este continuată prin reintrarea violelor *(arco* şi tot *spiccato)*:

36


Cu intrarea flautului 1 şi oboiului 1, însoţite de vioara primă în *pizzicato,* tema se repetă, dar pe acordul *Sol bemol* (tema dobîndește și mai multe accente). Cei patru corni sprijină armonic. Rolul de susținător al liniei cromatice coborîtoare îl are cornul 2, dar acum linia cromatică va avea de parcurs doar o cvartă (și nu o cvintă). Golurile sînt completate de o altă cădere cromatică, susținută de cornul 4. Armonia reală a cornilor dă următoarele (o săgeată indică sunetele cornilor 2 și 4 care coboară):



37

Clarineții dublează la octava superioară partea cornilor 3 și 4 iar viorile secunde, violele și violoncelele *div. spiccato* urmăresc în șaisprezecimi acest marș susținut. Glockenspielul (pe *re bemol* apoi pe *sol bemol),* trianglul și apoi contrabasul (pe *sol bemol)* subliniază accentele.

La cifra 25 se schimbă măsura (devine 2/8). Acum ea apare pe acordul *Si Major* (enarmonicul lui *Do bemol)* mereu cu septimă, avînd numai 2 măsuri (forma cunoscută de la cifra 16). Ea este emisă de toate coardele în *pizzicato* și de lemne care fac apogiaturi scurte, numai în fața notelor înalte accentuate ale melodiei (cvinta și septima). Aceleași sunete sînt subliniate de xilofon (și trianglu) și de... contrabas, care urmăresc cu naivitatea pe care o întîlnim și în muzica populară, melodia. Ritmul de șaisprezecimi continuu este susținut de timpani (pe *si,* baza acordului) și de toba mică.

In fine, același lucru este repetat pe sunetele acordului *Mi* cu septimă. Acum melodia este susținută de absolut toate lemnele, corzile *(arco)* xilofon și harpă. Accentuarea timpilor tari revine alămurilor (note reale împreună cu apogiaturi), cinelilor lovite (cu bagheta trianglului) și mereu contrabașilor.

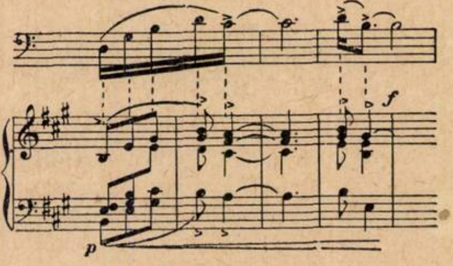
Planul primei secțiuni a codei este cît se poate de limpede și de interesant:

㉔	4 măs	3/8 pedală Re ♭ ritmul inițial pp		
	8 măs	Tema la Fg I	+Br	{Re ♭7
	8 măs	Tema la Cl I (Fg cp. cromatic)	+VII	Re ♭7
	8 măs	Tema la Fl I Ob I (Hr cp. și arm.)	+VI	Sol ♭7
㉕	7 măs	2/8 schimbate		Si 7 (enarm lui Do ♭)
	7 măs	schimbate		Mi 7

Re bemol poate fi socotit cvadrupla dominantă a lui *La major.* Cu fiecare nouă perioadă cădem din cvintă în cvintă, de la dominanta de gradul 4 la dominanta de gradul 3, la dubla dominantă și apoi la dominanta simplă a lui *La:*

VVVV - VVV VV - V La
adică
$_4V$ - $_3V$ - $_2V$ - V → La
(cifrele mici dinaintea treptei indică gradul; se citește așadar dominantă de gradul)

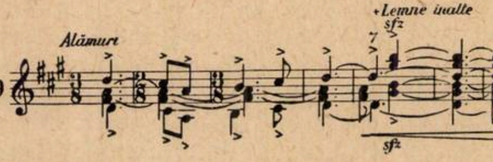
Secțiunea a doua a codei, care începe la cifra 26, readuce din nou tema întîia, îmbogățită cu tema a doua, dar într-un mod mult mai amplu, de abia acum complet. In primul rînd, antecedentul temei întîi are 7 măsuri (cele 7 măsuri putînd fi la rîndul lor grupate în 4+3) dintre care cu aceeași consecvență măsura a 2-a este de 2/2, formează timpul mai scurt al unității superioare. Intre prima parte (2 măsuri) a antecedentului și ultima parte a lui se intercalează, profitînd de *subito*-ul pedalei, tema a doua, care intră pe primul timp și reproduce complet antecedentul temei din partea mediană, avînd aci 4 măsuri (formează o unitate superioară, ritmi di quatro):



38

(A fost scrisă rezultanta, neținîndu-se seama de mersul pe voci al cornilor 2-3-4).

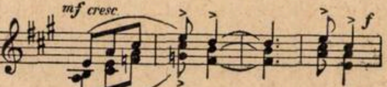
Tema întîia apare acum puternică, emisă de toate alămurile și de fagoți, într-o armonizare mult mai simplă:



39

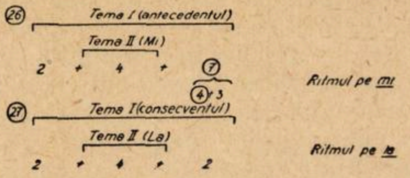
In acest răstimp, toate coardele mențin ritmul inițial pe *mi* (de la măsura 3-a necontenit în șaisprezecimi). La ultimele 2 măsuri, se adaugă pentru susținerea ritmului timpanii și toba mică iar în ultima din ele xilofonul și trianglul, care ajută la realizarea *crescendo*-ului.

Și între cel două secțiuni ale consecventului temei întîi — care apare la cifra 27 pe pedala ritmată *la* a tuturor corzilor — se interpun patru măsuri ale temei a doua în *La* și *mf* (cornii și toate lemnele):

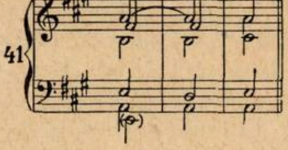


40

Așadar, forma de pînă aci a acestei secțiuni ar fi:



Rămîn ultimele 16 măsuri finale: Timp de 8 măsuri, armonia este a acordului de 4 cvinte suprapuse *la-si-re-mi*. În măsura a 5-a (de la *accelerando*) el apare în *p*. chiar în forma cunoscută la două măsuri înainte de cifra 2 dar de data aceasta ritmul nu mai contenește. În ultimele 8 măsuri, primele două au armonia treptei a II cu septimă *(si-re-fa-la)* iar ultimele măsuri fixează armonia *La Major*.



* * *

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Stăruind asupra problemelor muzicii ușoare

de MILTIADE PĂUN

În ultima vreme cotidianele au consacrat coloane întregi unor articole care atrăgeau atenția asupra lipsurilor ce se fac simțite în domeniul muzicii ușoare și al spectacolului de estradă. Dacă discuția din paginile „Informației Bucureștiului" are meritul de a fi început la un nivel ridicat, datorită seriozității și competinței celor care și-au spus, pînă acum cuvîntul, articolele apărute în „Romînia Liberă" și „Scînteia Tineretului", deși conțin unele idei interesante, prin tonul lor, prin unele aprecieri eronate, care trădează necunoașterea de către autori a situației reale din muzica noastră ușoară, în loc să ajute efectiv pe compozitori și interpreți, au dăunat, trezind nedumerirea acestora. Mariana Pîrvulescu se întreba patetic în articolul său: „Ce face Uniunea Compozitorilor? Ce face Direcția muzicii din Ministerul Culturii?" Dacă nu a căpătat pînă acum răspuns la aceste întrebări, o informăm că Conducerea Uniunii Compozitorilor și a Direcției muzicii au întreprins o serie de acțiuni menite să determine un reviriment în acest gen al muzicii, atît de popular. Una din ele este și consfătuirea care a avut loc la Ministerul Culturii unde s-au discutat probleme ale creației, interpretării și difuzării muzicii ușoare. Au participat compozitori, critici muzicali, poeți, interpreți, reprezentanți ai radiodifuziunii, teatrului satiric muzical „C. Tănase", Electrecordului, ai Oficiului de îndrumare a muzicanților, OSTA etc. Relevînd o serie de succese obținute în domeniul muzicii ușoare, al cupletului și scenetei satirice — genuri care prin specificul lor, atrag mase largi de spectatori, în special din rîndurile tineretului — vorbitorii au luat totodată în discuție serioasele lipsuri din acest sector, sugerînd corectivele ce se impun.

În cele ce urmează nu ne propunem să facem o dare de seamă asupra discuțiilor de la consfătuirea amintită, ci să atingem cîteva din multiplele probleme ale muzicii ușoare.

★

Eforturile înaintașilor muzicii și literaturii noastre în domeniul spectacolului satiric-muzical sînt dintre cele mai interesante. Fără să zăbovim asupra unor lucrări de această natură ale lui Matei Millo și Alexandru Flechtenmacher, Vasile Alecsandri și George Ștephănescu, vom aminti succint tradiția teatrului romînesc de revistă, al acelui spectacol unde muzica se îmbină cu cupletul, sceneta satirică cu dansul, al cărui protagonist la noi a fost timp de peste trei decenii Constantin Tănase. Datorită personalității artistice a lui Tănase și legăturii cu actualitatea, revista a devenit un gen de artă scenică foarte popular. În cupletul lui Tănase erau adesea satirizați ministrul corupt, primarul vîndut boierului, se lua atitudine împotriva umilințelor și servituțiilor la care era supus omul simplu. La teatrul lui Tănase și-au început cariera compozitori care astăzi sînt, pe bună dreptate, considerați fruntașii muzicii ușoare romînești. De aci și-au luat zborul în toate colţurile ţării cîntecele lui Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu, Elly Roman ş. a. În această perioadă au apărut elementele unui stil romînesc de muzică uşoară. Cine dintre cei care le-au ascultat nu-şi aminteşte cu dragoste de „Ţărăncuţă, ţărăncuţă“, „Mi-am pus busuioc în păr“, „Hai acasă, puişor“, „Ilona“, „Inimă, de ce nu vrei să-mbătrîneşti“, „La căsuţa cu zorele“, „Căsuţa noastră“? Cele mai bune trăsături ale acestora au fost dezvoltate în anii care au trecut de la eliberarea ţării noastre. Compozitori cu o bogată experienţă creatoare, care şi-au început activitatea în timpul regimului trecut, sînt astăzi alături de viaţa nouă socialistă ce se clădeşte în ţara noastră. Împreună cu generaţia de tineri compozitori, afirmaţi în anii puterii populare, ei îşi consacră talentul şi priceperea în vederea creării unor melodii izbutite de largă accesibilitate. Există uneori tendinţa de a se minimaliza succesele incontestabile care au fost realizate în ultimii ani în domeniul muzicii uşoare. În afară de faptul că nu corespunde realităţii, acest lucru este dăunător şi prin aceea că ţinteşte să strecoare pesimismul în rîndul celor ce caută căi noi în acest domeniu. Cîntece cum sînt „Marinică, Marinică“, „Drag îmi e bădiţa cu tractorul“, „În Bucureştiul iubit“, „Cale lungă, drum de fier“, „Ţara mea“, „Tropa, tropa“, „Lină, Cătălină“, apărute în ultimul deceniu, sînt fredonate în întreaga ţară şi s-au bucurat de o frumoasă apreciere chiar peste hotare. Nu pot fi trecute cu vederea nici succesele certe obţinute în creaţia de cuplete, monoloage şi scenete, care abordează teme ale actualităţii, combătînd inerţia şi înapoierea, îngîmfarea şi birocratismul. Succesele nu se mărginesc la lucrările citate. În afara acestora există şi altele care au fost primite cu dragoste de către spectatori.

Faţă de condiţiile care s-au creat dezvoltării artei la noi, nebănuite în trecut, în pofida unor reuşite pe care nimeni nu le poate nega, se observă totuşi că concertele de muzică uşoară, comediile muzicale şi spectacolele de estradă care au avut loc pe scenele Capitalei în ultimii doi ani, nu reuşesc să satisfacă exigenţele crescînde ale publicului. Se întîmplă deseori că creaţiile originale, incluse în programe, să fie în majoritatea cazurilor, de-a dreptul necorespunzătoare. Aceste lucruri ies în evidenţă, îndeosebi cînd lucrările compozitorilor noştri sînt puse alături de unele piese aparţinînd repertoriului contemporan al altor ţări. Aşa s-au petrecut lucrurile de pildă, la mult discutatul Concert spectacol „Parada melodiilor“, unde muzica romînească era reprezentată prin cîteva lucrări slabe ale unor interpreţi din orchestră şi nu, aşa cum era firesc, prin creaţiile maeştrilor consacraţi, capabile să ţină piept unor şlagăre de circulaţie internaţională ale unor compozitori din Apus, care figurau în program.

Comisiile de muzică uşoară care au sarcina de a selecţiona pentru difuzare numai acele lucrări care dovedesc nivel artistic şi sînt scrise cu măiestrie, au manifestat nu întotdeauna o preocupare susţinută în respectarea acestor deziderate. H. Mălineanu avea pe deplin dreptate cînd arăta, la consfătuirea amintită, că multe lucrări bune se pierd în noianul celor mediocre sau lipsite de valoare artistică, acestea din urmă apărînd numai graţie exigenţelor scăzute ale comisiilor. Fiind îngăduitori din diferite motive faţă de lucrări slabe, membrii comisiilor vor să ajute pe autorii acestora dar se dovedeşte că pînă la urmă le face un deserviciu şi lor şi auditorilor şi muzicii noastre în genere. Nu ar fi rău dacă bucăţile noi ar fi prezentate comisiilor de către interpreţi şi nu la pian cum se obişnuieşte, unde unele lipsuri pot trece mai uşor neobservate. Trebuie atinsă chiar şi fugitiv problema cunoştinţelor tehnice, de specialitate, ale compozitorilor de muzică uşoară. Există autori care stăpînesc bine complexul meşteşug compozistic reuşind să-şi elaboreze singuri lucrările, de la crearea liniei melodice pînă la o armonizare şi orchestraţie interesante. Printre aceştia am cita pe Ion Vasilescu, H. Mălineanu, Gherase Dendrino, Florentin Delmar, Radu Şerban, G. Klein ş. a. Cei mai mulţi însă vădesc serioase lacune care nu pot să nu se reflecte într-un chip sau altul în lucrările lor. Aruncîndu-ţi privirea peste multe din partiturile de muzică uşoară, nefăcînd excepţie chiar unele tipărite de ESPLA, observi că în privinţa armoniei, de exemplu, ele nu se ridică cu nimic peste nivelul exerciţiilor de şcoală. Să nu mai vorbim de orchestraţie! Chiar unii compozitori fruntaşi, printre care regretăm că trebuie să amintim pe Elly Roman, N. Kirculescu sau Aurel Giroveanu, nu-şi orchestrează singuri lucrările. Această muncă rămîne în sarcina unor orchestratori de profesie, puţini la număr, şi care nu reuşesc totdeauna să se identifice cu intenţiile compozitorilor. Numărul mic al orchestratorilor duce la uniformitate iar lipsa de experienţă, combinată cu dorinţa de a epata, duce la copierea unor şabloane occidentale, în cele mai multe cazuri perimate.

Sînt compozitori care se preocupă de soarta lucrărilor lor numai pînă în momentul cînd acestea au fost achiziţionate, lăsînd apoi ca totul să se desfăşoare la voia întîmplării. Uneori ei nici nu ştiu cine le-a orchestrat compoziţiile şi nici cum sînt interpretate. Ar fi foarte indicat ca atunci cînd se prezintă lucrări la comisii în vederea achiziţiei şi difuzării, acestea să fie într-o fază finită, orchestrate şi... pe cît posibil, de proprii lor autori. Ce s-ar întîmpla dacă un compozitor care scrie muzică simfonică şi-ar prezenta la comisie simfoniile sau poemele simfonice în redactarea pentru pian iar apoi le-ar da altora să le orchestreze? Trebuie pus capăt actualei practici de a se prezenta lucrările uneori numai cu simpla linie melodică sau în cel mai bun caz în versiunea voce-pian. În definitiv, toate lucrările de muzică uşoară sînt destinate a fi interpretate şi de către orchestră.

Se observă în programele de estradă şi în emisiunile radiofonice că unii compozitori sînt prezenţi din ce în ce mai rar cu lucrări noi.

In cazul cînd aceştia sînt maeştri, şi din păcate cam aşa stau lucrurile, genul este lipsit de apariţia unor exemple valabile susceptibile să dea o linie directoare celorlalţi şi în special tinerilor compozitori. Explicaţia o aflăm în faptul că compozitorii fruntaşi sînt foarte solicitaţi în diverse comisii dar nu este mai puţin adevărat că aceştia neglijează, uneori, cîntecul şi melodia de dans, care i-au consacrat, angajîndu-se în lucrări mai complexe ca opereta sau muzica pentru filme. N-am vrea să reiasă că sîntem împotrivă ca aceştia să scrie asemenea muzică. Este bine şi chiar necesar să-şi încerce talentul şi în aceste genuri, însă cu condiţia de a nu uita obligaţiile ce le incumbă prin însăşi titlul care-l poartă.

Deseori am fost martorul unor discuţii înflăcărate care au loc între compozitori. Aceştia, sincer preocupaţi de a crea lucrări cît mai izbutite îşi pun, şi nu fără temei, diferite probleme referitoare la înnoirea limbajului muzical, la sensul însuşirii ultimelor realizări ale tehnicii contemporane, la forma naţională a creaţiilor lor sau la folosirea ritmului unor dansuri moderne de circulaţie internaţională. Desigur în această privinţă şi în muzica uşoară ca şi în artă, în general, reţetele sînt dăunătoare. Totuşi, sînt cîteva lucruri care de pe acum par a fi clarificate. Autorii noştri sînt datori să cunoască şi să-şi însuşească ultimele descoperiri ale creaţiei contemporane, în domeniul muzicii uşoare, mai ales că, pînă nu de mult, stilul multora din lucrările lor era învechit. Folosirea unor procedee armonice orchestrale moderne nu trebuie să constituie însă un paravan care să ascundă lipsa de inspiraţie melodică aşa cum se întîmplă uneori cu lucrări ale lui R. Bartzer sau R. Tavernier; cu toată armonizarea şi orchestraţia lor meşteşugită, acestea sînt incapabile de a transmite auditorilor emoţii artistice intense. In trecut s-au făcut unele greşeli de natură să limiteze posibilităţile compozitorilor şi să uniformizeze, să niveleze personalităţile lor. Una din „orientările“ greşite era aceea a unui folclorism îngust, a unui „iz“ naţional cu orice chip. In muzica uşoară această orientare îngustă a fost cu atît mai dăunătoare cu cît o mare parte a compozitorilor sînt insuficient pregătiţi în ceea ce priveşte cunoaşterea creaţiei populare. De aci o uniformitate supărătoare a lucrărilor, un original care atrăgea după sine zeci de copii nereuşite etc. Cu ani în urmă erau alungate din orchestra noastră de muzică uşoară unele instrumente ca saxofonul, fiind considerate „decadente“ sau erau anatemizate ritmurile dansurilor moderne (Samba, Mambo, Boogie-woogie). Or, este ştiut că muzica noastră uşoară a preluat şi în trecut ritmuri de dans răspîndite pretutindeni cum sînt valsul, tangoul, foxtrotul, rumba. Nu există nici un pericol care să ne îndreptăţească a interzice din creaţia compozitorilor noştri ritmurile dansurilor enumerate mai sus. Singura condiţie şi deosebit de importantă care nu trebuie în nici un caz neglijată, este aceea ca ele să fie împletite cu un limbaj cu rezonanţe specifice, personale, melodiile să fie cu adevărat originale iar nu o imitaţie searbădă a unor modele venite din afară.

Atitudinea pe care trebuie să o avem faţă de muzica uşoară creată în ţările din apusul Europei şi în S.U.A. este de asemenea mult discutată. Unii protestează cu vehemenţă împotriva difuzării ei, alţii, dimpotrivă, vehiculează deschis sau sugerează ideea că tot ce se creează în Apus este valoros şi, prin urmare, trebuie răspîndit „en gros“ pe estrade şi la radio. Ambele poziţii sînt greşite fiind extremiste şi neţinînd seama de jocul valorilor artistice de pe piaţa muzicală occidentală. Existenţa a două culturi, una progresistă şi alta decadentă — expresie a gusturilor păturii conducătoare din ţările capitaliste — se manifestă, de bună seamă şi în domeniul muzicii uşoare. Dunaevski avea perfectă dreptate cînd scria în unul din ultimele sale articole: *„...în timp ce noi discutăm dacă este nevoie sau nu de jazz şi cum trebuie să procedăm cu muzica de jazz, muzicienii progresişti din Occident au obţinut mari succese în domeniul muzicii uşoare. Orchestre mari interpretează o muzică excelentă, frumoasă, compusă şi orchestrată la un înalt nivel tehnic“... „dar pe lîngă această muzică există şi jazzurile obişnuite de dans. Tocmai aceste ansambluri reprezintă jazzul convulsiv, dezgustător, al cărui adversar trebuie să fie orice om cu simţ estetic sănătos. Probabil că acest jazz n-are decît ritm, fiindcă muzica pe care o execută este deformată prin maimuţăreli armonice şi polifonice şi este lipsită de orice înţeles“.* (Probleme de muzică 1955 — pag. 13.)

Este imposibil să nu aderi la poziţia plină de bun simţ a regretatului compozitor. Nu condamnăm a priori muzica engleză, franceză, americană sau italiană, dar sîntem împotriva muzicii proaste, triviale, ori de unde ar veni ea. Difuzarea creaţiilor bune de provenienţă străină nu trebuie să ducă însă la punerea în minoritate a lucrărilor romîneşti. Aceasta este o chestiune de orientare foarte importantă, de care trebuie ţinut seamă cu atît mai mult cu cît în timpul din urmă, în concerte au început să figureze lucrări ale compozitorilor din alte ţări introduse fără discernămînt, sau după singurul criteriu al succesului de galerie.

Cîteva cuvinte în legătură cu cupletele, comperajele şi textele de muzică uşoară. Acestea, în majoritatea cazurilor, sînt lipsite de actualitate, sfera problematicii abordate limitîndu-se la întîmplări mărunte, nesemnificative, care nu pot trezi interes. Aici s-au încetăţenit un număr limitat de obiective care au devenit clasice: gestionarul de la cooperativă, negustorul de la aprozar, funcţionarul de la I.L.L. sau luarea în derîdere a actorilor între ei. Este adevărat că unele texte prezentate în spectacolele „Poftiţi la barul Gică“, „Variété concert“, sau „Mai bine vesel decît trist“ reuşesc în parte să aducă lucruri noi, inedite, în schimb altele, de la care nu fac excepţie „O seară de Estradă“, „Un băiat iubeşte o fată" sau „Bujor al XII-lea" sînt dominate de mediocritate. Lipsa unor texte satirice izbutite care să biciuiască apucăturile învechite, aspectele negative ce se opun mersului înainte este evidentă. Pe de altă parte, „bancurile" ieftine, vechi şi de proastă calitate atentînd la bunul gust al spectatorului, se pot găsi cu duiumul. Horia Şerbănescu a semnat comperajul nu lipsit de trivialităţi al concertului „Parada melodiilor" iar Mircea Crişan şi Al. Andy oferă şi ei exemple de acest fel în prezentarea spectacolului „Varieté-concert". In ceea ce priveşte textele ce însoţesc melodiile se pot constata aceleaşi aspecte negative. Imaginile învechite, vocabularul extrem de limitat al multora dintre ele sînt exasperante. Se practică procedeul ca „textierii" să scrie versuri pentru melodii gata create — de aici, de cele mai multe ori, neconcordanţa între muzică şi text. Trebuie de asemenea amintit faptul că s-a creat o delimitare eronată între „textieri" şi poeţi, primii fiind socotiţi nişte „meseriaşi" care nu se pricep decît să versifice idei comune, banale.

„Muzică uşoară, pedeapsă grea" îşi intitula Cicerone Theodorescu un articol dedicat versurilor cîntecelor de muzică uşoară. Exemplele citate de cunoscutul poet, sînt elocvente. Dar poetul relevă şi pe bună dreptate, că majoritatea autorilor de texte ştiu să creeze versuri de calitate. Ne permitem ca, asociindu-ne integral părerilor lui Cicerone Theodorescu, să-i cerem şi lui şi tuturor maeştrilor de frunte ai poeziei romîneşti să-şi dea contribuţia la ridicarea nivelului artistic al versurilor cîntecelor noastre. In acest sens salutăm iniţiativa Radiodifuziunii de a cupla în vederea colaborării artistice o serie de compozitori cu poeţi ca M. Beniuc, Cicerone Theodorescu, Eugen Frunză, Mihu Dragomir, Nina Cassian ş. a. Dar, pentru ca rezultatele să nu fie circumstanţiale, de moment, este necesar ca această acţiune să aibă nu caracterul unei campanii ci să constituie un principiu permanent de muncă artistică.

In rîndurile interpreţilor muzicii uşoare, sînt forţe talentate care au obţinut o bine meritată popularitate cucerind de ani de zile aplauzele unanime ale spectatorilor. Cîntăreţii Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Nicolae Niţescu, Mara Ianoli, Florin Dorian, Fedy Arie, sau instrumentiştii Teodor Cosma, Edmond Deda, Iancy Körossy, Jean Ionescu, Sergiu Malagamba, Alexandru Imre, sînt cunoscuţi şi apreciaţi în întreaga ţară ; lor le revine meritul de a fi contribuit la succesul cîntecelor noastre care cunosc o frumoasă răspîndire şi peste hotare. Dacă aceştia se pot mîndri că şi-au pus întreaga măsură a talentului lor în slujba muzicii uşoare, romîneşti, alţii — printre care Alin Noreanu de pildă — nu au aceleaşi motive. Imprimînd cîteva cîntece din repertoriul lui Yves Montand, acesta s-a mărginit în a-l imita pe cunoscutul cîntăreţ francez. Acelaşi procedeu al imitaţiei îl foloseşte şi Gigi Marga atunci cînd cîntă melodia franceză „Băsmăluţa". Oricît de reuşite ar fi aceste copii (şi nu sînt întotdeauna !) ele nu se pot ridica la valoarea originalelor.

Populara formaţie Trio Grigoriu are de asemenea meritul de a fi contribuit la difuzarea lucrărilor unora din compozitorii noştri. In ultimul timp însă, în repertoriul ei capitolul muzică romînească este slab reprezentat. Fiind solicitaţi de către Electrecord să prezinte cîntece pentru a fi imprimate pe discuri, fraţii Grigoriu au oferit 20 de titluri dintre care... o singură piesă romînească.

Este de-a dreptul supărător felul în care unii dintre cîntăreţi pronunţă cuvintele atunci cînd interpretează cîntece într-o limbă străină. Pentru a evita erori, uneori ridicole şi pentru a prilejui necunoscătorilor înţelegerea textelor acestor cîntece este necesar ca versurile să fie traduse. Cu condiţia ca traducerea să nu prejudicieze frumuseţea şi suavitatea, deseori remarcabile, a originalelor.

O chestiune de mare importanţă, şi care îşi aşteaptă de mult rezolvarea, este aceea a formării noilor cadre de cîntăreţi. Din păcate, nu există la noi nici o instituţie de învăţămînt cu preocupări de acest fel. Credem că ar fi nimerit ca teatrul satiric muzical „C. Tănase" să organizeze cursuri speciale de canto, de măiestrie actoricească, teorie şi solfegii etc. la care elemente începătoare, selecţionate cu grijă şi pricepere, să capete îndrumările trebuincioase pentru a deveni artişti bine calificaţi, capabili să facă faţă cu cinste acestei profesii de mare răspundere.

Ar fi multe de spus despre calitatea orchestrelor noastre de muzică uşoară. Nu avem încă formaţii reprezentative, cu profiluri variate, specializate în anumite sectoare ale genului muzicii uşoare. Aspectele cele mai spinoase le prezintă formaţiile din localuri. Datorită unor măsuri birocratice luate de unele persoane lipsite de competinţă din Ministerul Industriei Alimentare care „păstoreau" pînă de curînd orchestrele din restaurante, acestea au fost „tipizate", reduse la un număr insuficient de instrumentişti ; pe de altă parte a fost neglijată problema măiestriei interpreţilor. Oficiul de îndrumare a muzicanţilor de curînd înfiinţat pe lîngă Sfatul Popular al Capitalei, va trebui să pună capăt acestei situaţii. De asemenea trebuie realizată o serioasă şi calificată verificare profesională a instrumentiştilor şi cîntăreţilor, o îmbunătăţire radicală a repertoriului lor, din care lipseşte în mare măsură creaţia compozitorilor autohtoni. Deseori formaţiile din restaurante difuzează muzică de calitate îndoielnică şi categoric nepotrivită. O colaborare permanentă şi strînsă între Uniunea Compozitorilor şi Oficiul muzicanţilor din restaurante ar putea pune capăt acestei situaţii, asigurînd printre altele înlesnirea procurării partiturilor de muzică uşoară romînească trebuincioase orchestrelor din localuri.

Trebuie spus că Teatrul satiric muzical „C. Tănase", o principală tribună de răspîndire a muzicii uşoare, nu a reuşit totdeauna să fie un bun exemplu pentru formaţiile de acest gen. Pe de altă parte teatrul nu a reuşit să atragă totdeauna în jurul său pe creatorii cei mai valoroşi, iar interpreţi de frunte ai genului nu activează în cadrul primei noastre scene de estradă, ceea ce apare ca nefiresc. Se observă o nepermisă lipsă de interes în ceea ce priveşte calitatea muzicii romîneşti pe care o prezintă. Un compozitor cu o veche experienţă de colaborare în teatru povestea că în urmă cu mulţi ani, la unul din spectacolele a cărui muzică o scrisese, a observat că anumite melodii „nu prind"; el le-a înlocuit mereu cu altele noi pînă cînd le-a găsit pe cele mai potrivite. N-ar putea fi folosită această practică şi astăzi, înlocuindu-se în programe lucrările care nu se bucură de succes?

Pe viitor, instituţiile cărora le revine sarcina promovării muzicii uşoare vor trebui să contribuie în mai mare măsură la lansarea creaţiilor valoroase ale compozitorilor noştri. Ar fi poate nimerit de pildă, ca atunci cînd are loc un spectacol nou, chiar de la premieră să existe în holul teatrului un stand unde să se găsească tipărite şi imprimate pe discuri principalele melodii. Astfel, spectatorii şi-ar putea procura cîntecele preferate cînd sînt la modă, nu cum se întîmplă de obicei ca acestea să apară cu întîrzieri care depăşesc deseori 2—3 ani.

OSTA, instituţie de curînd înfiinţată, a cărei multiplă activitate este în plină dezvoltare, nu trebuie să se limiteze numai la aspectul organizatoric şi comercial al spectacolelor şi concertelor de estradă. Se impune, în primul rînd o grijă asupra *calităţii*, asupra factorului educativ al acestora.

Pentru compozitori şi interpreţi, pentru autorii de texte ca şi pentru instituţiile care promovează muzica uşoară, este o datorie de onoare să răspundă în chipul cel mai potrivit cerinţelor fireşti ale creaţiei şi răspîndirii acestui gen muzical, care se bucură de o mare apreciere din partea ascultătorilor şi spectatorilor.

Unele aspecte ale dramaturgiei muzicale a filmului artistic

de conf. univ. EDGAR ELIAN
de la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică
„I. L. Caragiale"

Dezvoltarea impetuoasă pe care a cunoscut-o în ultimii ani producţia de filme în ţara noastră, a avut — între altele — ca rezultat intensificarea considerabilă a activităţii compozitorilor în acest domeniu. Printre colaboratorii cinematografiei pe tărîm muzical se pot cita Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Theodor Rogalski, Zeno Vancea, Sabin Drăgoi, Leon Klepper, Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, N. Kirculescu, Edgar Cosma, Mircea Chiriac, H. Mălineanu, Andrei Adorian, Anatol Vieru, D. Bughici, Aurel Giroveanu, Florentin Delmar şi alţii; numărul lor va creşte fără îndoială în continuare, o dată cu creşterea capacităţii de producţie a studiourilor noastre cinematografice.

Pentru toţi aceşti compozitori — poate doar cu excepţia unuia sau doi dintre ei — munca la film a constituit un domeniu de activitate cu totul nou, o „terra incognita", de care s-au apropiat cu sfială, cu temeri, cu îndoieli, aşa cum e firesc să te apropii de un domeniu în care nu ai experienţă. Dacă adăugăm la această situaţie şi pe cea a lipsei de experienţă a regizorilor de film în ceea ce priveşte colaborarea cu compozitorii, va reieşi limpede că toată muzica de film compusă în aceşti ani — cu succesele şi eşecurile ei — a fost creată sub semnul încercărilor, al tatonărilor, din care fiecare a tras concluzii pentru munca sa viitoare.

Din nefericire, aceste concluzii le-a tras pînă în prezent fiecare compozitor pentru el personal, fără a le împărtăşi şi altora pe calea cea mai uzuală: aceea a slovei scrise. Acest fapt este regretabil mai ales pentru că viitorii compozitori invitaţi să creeze muzică pentru filme vor fi nevoiţi să parcurgă şi ei întreaga cale a tatonărilor, în loc să beneficieze de experienţa cîştigată de predecesorii lor din acest domeniu.

Adîncind vreme de 7 ani problemele muzicii de film în cadrul catedrei de specialitate a Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale", socotesc că este de datoria mea să încerc să sparg gheaţa, împărtăşind unele idei care mi s-au cristalizat, şi nădăjduind că stimulaţi de acest exemplu, compozitorii care au avut prilejul să realizeze lucrări de muzică pentru film vor lua parte la această discuţie confirmînd sau combătînd gîndurile mele.

I

CE TREBUIE SĂ CUNOASCĂ UN COMPOZITOR DESPRE FILMUL LA CARE LUCREAZĂ?

Se ştie că filmul este o artă de sinteză, în care muzica intervine ca unul din elementele componente. Responsabilul artistic unic al filmului fiind regizorul, este evident că toţi colaboratorii săi trebuie să se subordoneze concepţiei sale despre opera pe care o realizează. Acest principiu este valabil pentru operator, pictor-scenograf, maistru de sunet, monteur, machieur, actor, etc. — deci rămîne valabil şi pentru compozitor.

In practica muncii se constată însă că cei mai mulţi regizori pot da indicaţii destul de precise şi de competente tuturor colaboratorilor lor, în afara compozitorului. Din cele ce cunosc din cinematografiile altor ţări, se pare că nici acolo situaţia nu este mai strălucită din acest punct de vedere. Conlucrarea dintre regizorul Serghei Eisenstein şi compozitorul Serghei Prokofiev constituie un exemplu fericit de colaborare, dar din păcate un caz rar. Se pare deci că ne aflăm în faţa unei contradicţii: compozitorul trebuie să-şi orienteze creaţia după regizor, dar regizorul — în majoritatea cazurilor — cunoaşte puţine lucruri despre aportul pe care muzica îl poate aduce filmului. Ce e de făcut?

După părerea mea, dintre toţi colaboratorii regizorului, compozitorul este acela care trebuie să dovedească cea mai mare iniţiativă personală, tocmai pentru a suplini dificultatea menţionată mai sus. Această iniţiativă nu trebuie însă, în nici un caz, să se exercite împotriva voinţei regizorului. Cu alte cuvinte, compozitorul trebuie să facă propuneri concrete despre locul unde să fie introdusă muzica, despre ideile şi sentimentele pe care să le exprime muzica, să susţină aceste propuneri cu argumente în faţa regizorului, dar să renunţe la acelea care se lovesc de opoziţia argumentată a regizorului.

Cînd trebuie să aibă loc aceste discuţii? Evident, la început, adică imediat după ce regizorul şi-a fixat concepţia asupra scenariului regizoral, poate chiar în timpul lucrului la scenariul regizoral. Dar oare nu ar fi de preferat ca muzica să fie concepută la urmă, cînd compozitorul poate vedea în mod concret imaginea pe ecran? Nu, pentru că filmul este şi rămîne o artă de sinteză şi ar fi cu totul nejust ca regizorul să conceapă în momentul lucrului la scenariul regizoral viitorul film cu toate elementele sale componente minus muzica. In acest din urmă caz, muzica nu ar mai face parte organică din concepţia unitară a regizorului, ci ar fi adăugată ulterior, ca un element din afară. Este aşadar preferabil ca în momentul în care regizorul filmează o scenă, să ştie cu precizie dacă această scenă va fi sau nu însoţită de muzică şi de ce fel de muzică anume.

Pentru ca regizorul să poată însă primi propuneri din partea compozitorului, este necesar ca acesta din urmă să studieze cu minuţiozitate scenariul şi să se documenteze pe toate căile posibile în timpul perioadei de pregătire. In cazul în care acţiunea filmului se petrece în trecut, compozitorul va trebui să studieze — în afară de scenariul literar — documente iconografice de epocă, muzica epocii. La filmări exterioare legate de o anumită regiune este recomandabil ca autorul muzicii să se deplaseze la faţa locului, eventual să studieze muzica populară a regiunii respective.

Există şi în cinematografia noastră cazuri în care colaborarea regizor-compozitor, inclusiv deplasarea autorului muzicii la locurile de filmare, a funcţionat în bune condiţii. Iată ce mărturiseşte un compozitor:

„Lucrînd într-o strînsă colaborare cu Dinu Negreanu, regizorul filmului, aprofundînd scenariul cadru cu cadru, calculînd raportul între metri şi secunde, imaginîndu-ne scenele — deseori regizorul le juca în timp ce eu improvizam la pian — am reuşit să am o viziune a filmului înainte de finisarea lui. Desigur că vizionarea periodică a materialului turnat, cît şi cele cîteva zile petrecute la Rucăr unde se filmau exterioarele, mi-au servit mult, deoarece m-am impregnat de atmosfera peisajului, de viaţa grănicerilor, ba chiar de spiritul echipei" [1]).

Tot astfel au înţeles să se documenteze la faţa locului prin deplasări la echipa de filmare aflată pe teren — pentru a nu cita decît unele producţii mai recente — compozitorii Paul Constantinescu („Moara cu noroc"), Mircea Chiriac („Rîpa dracului"), Zeno Vancea („Cînd se ridică ceaţa", film în curs de realizare) şi alţii.

În genere, compozitorul trebuie să se pătrundă de intenţiile regizorului cu privire la stilul filmului, pe baza unor discuţii de principiu duse din vreme. Altfel, există pericolul ca muzica să fie ruptă de film, ba chiar să anuleze intenţiile regizorului.

In concluzie, compozitorul trebuie să fie un bun cunoscător al scenariului, al problematicii viitorului film, al intenţiilor regizorului, şi să dea dovadă de multă iniţiativă în colaborarea cu responsabilul artistic unic al filmului, mergînd însă pe linia intenţiilor acestuia. Atunci cînd compozitorul a cunoscut superficial scenariul şi tema filmului sau cînd s-a situat exclusiv pe poziţia furnizorului care livrează o marfă „după gustul clientului", rezultatele au fost nesatisfăcătoare. Este tocmai ceea ce trebuie evitat în viitor.

---

[1]) Edgar Cosma: Muzica la filmul „Alarmă în munţi", în revista „Film" nr. 2/1956.

II

CUM TREBUIE CONCEPUTĂ MUZICA PENTRU FILM?

Cînd compozitorul are în mîini un scenariu regizoral şi este hotărît să adopte atitudinea unui colaborator cu iniţiativă, el se află în faţa unei dileme: unde să introducă muzica şi ce fel de muzică anume?

Să luăm un exemplu. In scenariu apare o secvenţă în care un călăreţ străbate noaptea în goana calului străzile pustii ale unui oraş. Pe această secvenţă se poate compune o muzică subliniind starea de anxietate a călăreţului urmărit (dacă el este într-adevăr cel urmărit) sau hotărîrea lui de a ajunge din urmă duşmanul (dacă el este acela care urmăreşte pe altcineva). Dar poate că ar fi mai bine să nu compunem de loc muzică pe această secvenţă şi să lăsăm în coloana sonoră doar zgomotul copitelor calului pe caldarîmul oraşului? Sau, poate că ar fi de preferat să lăsăm şi tropotul calului şi o vagă muzică de fond? Sau, în fine, să se audă copitele calului în acelaşi timp cu un cîntec de beţie al unui chefliu întîrziat? Cum ar fi mai bine?

La această întrebare, nu mă încumet să răspund. Tot ce pot spune este că hotărîrea se cere luată în funcţie de ansamblul filmului, de stilul său general şi de ideea care trebuie pusă în valoare în secvenţa respectivă.

Dar oare nu există nici un fel de reguli, de principii general valabile care să ajute la orientarea compozitorului şi a regizorului în momentul cînd trebuie să ia o hotărîre? Din analiza unei serii de filme, în ce priveşte folosirea muzicii, îmi îngădui să afirm că unele principii foarte generale pot fi formulate. In cele ce urmează, voi încerca să le expun, cu observaţia că nu pretind să epuizez problema şi nici să enunţ adevăruri absolute, ci doar să dau prilej de reflecţie compozitorilor şi regizorilor de film.

Precizez de la început că mă refer deocamdată numai la filmul artistic jucat, deoarece filmul documentar, desenul animat, filmul de păpuşi, etc. au problemele lor specifice cu privire la muzică.

Mai adaug că nu mă refer nici la filmul cu caracter propriu-zis muzical (operă, operetă, comedie muzicală, film-concert). Mă rezum exclusiv la „muzica de fond“ a filmelor care nu au un caracter muzical şi care constituie în realitate marea majoritate a filmelor.

Şi acum, — principiile...

Un film nu trebuie să aibă prea multă muzică de fond.

Unul din mijloacele cu care operează arta, este contrastul: în pictură, contrastul între umbră şi lumină sau între două culori, în arta dramatică, între un moment de tensiune şi unul de relaxare, în muzică, între un largo şi un presto, etc. Ce s-ar întîmpla dacă cele patru părţi ale unei simfonii ar fi toate scrise în tempo de andante? După 10—15 minute, auditorii n-ar mai putea urmări cu atenţie simfonia, lăsîndu-se cuprinşi de o stare de indiferenţă, de plictiseală.

Acelaşi lucru este valabil şi cu privire la arta cinematografică, în calitatea ei de artă de sinteză. Dacă un regizor şi un compozitor ar avea ideea de a adăuga muzică de-a lungul întregului film, după 10—15 minute spectatorii n-ar mai percepe muzica, ci ar omite-o pur şi simplu din sinteza cinematografică. Este ca şi cînd am sta la un restaurant, la care o orchestră cîntă un potpuriu din „Boema”; după cîteva minute, concentraţi fiind asupra activităţii noastre principale — aceea de a mînca — muzica devine un fond sonor vag, care nu ne reţine în nici un fel atenţia.

La fel şi cu filmul: concentrat asupra principalului element ale cinematografiei — imaginea — spectatorul este împins să „nu mai audă“ muzica, să fie imunizat împotriva ei, dacă ea răsună în permanenţă. Iată de ce este necesar contrastul între secvenţele de film cu muzică şi cele fără. Intervenind după o oarecare absenţă, muzica poate juca un rol activ, aducînd cu sine o idee, adîncind o emoţie. In acest caz, ea este percepută de spectator, asupra căruia poate exercita o influenţă în sensul urmărit de creatorii filmului.

Pentru aceste motive, pot susţine că un film nu trebuie să aibă prea multă muzică. Făcînd un calcul mediu, ajungem la concluzia că la un film de lung metraj cu o durată obişnuită de 90 minute, totalul bucăţilor de muzică de fond nu trebuie să depăşească în medie 30—40 minute. In practica cinematografiei mondiale, chiar aşa se şi întîmplă. In cinematografia noastră, minutajul total de muzică la un film jucat de lung metraj a oscilat şi el în jurul aceleiaşi medii, scăzînd la unele filme pînă la 17 minute (spre exemplu: „Citadela sfărîmată”) şi crescînd la altele pînă la aproape 50 minute (spre exemplu: „Alarmă în munţi“), în funcţie de natura filmului.

Muzica trebuie să adîncească ideea principală a secvenţei, nu să urmărească ilustrarea fiecărei mişcări a personajelor.

Există la unii regizori — şi compozitori — tendinţa de a ilustra prin muzică o serie de mişcări ale personajelor. Eroul filmului merge pe stradă, muzica îl însoţeşte în ritmul mersului, eroul se opreşte, muzica se opreşte şi ea, porneşte mai departe, reîncepe şi muzica, se aşază pe o bancă într-un parc, muzica marchează faptul printr-un accent, în imagine se văd păsărele într-un copac, muzica „ciripește" din toate flautele și picolele, etc.

Asemenea ilustrări se potrivesc poate în anumite momente ale unei comedii bufe, dar în principiu muzica nu poate fi coborîtă la nivelul unui simplu punctator de gesturi și mișcări. Aportul muzicii poate fi și trebuie să fie altul: acela de a sublinia prin mijloace specifice ei (și numai ei) ideea majoră a secvenței respective, ba chiar de a aduce cu sine idei noi, pe care jocul actorului sau plastica imaginii nu le-au putut exprima.

Aceasta nu înseamnă că trebuie mers pînă la refuzul total de a găsi vreun punct de întîlnire între muzică și imagine, mai ales în momentele de apogeu ale acțiunii. Principiul de a subordona construcția muzicală exigențelor montajului cinematografic rămîne totuși valabil, dar cu observația că „sincronismul" absolut între muzică și imagine duce la anularea oricărei structuri formale a muzicii, adică la anularea muzicii ca artă.

Este clar că nici aci nu pot fi date reguli absolute, severe. Dar principiul de a căuta totdeauna ideea principală a secvenței și de a porni de aci la stabilirea caracterului muzicii, mi se pare indiscutabil.

Cîteva exemple din producția noastră de filme, pentru a arăta că regizorii și compozitorii noștri au știut adeseori să se orienteze just în problema atît de importantă a legării muzicii de fond de ideea principală a secvenței respective: In filmul „Mitrea Cocor" (regizori Marieta Sadova și Victor Iliu, compozitor Sabin Drăgoi), pe scena în care Mitrea copil însoțit de fratele său Ghiță, vine pentru prima oară la conacul boieresc, muzica a sezisat ideea principală: ea are un caracter solemn, redînd impresia de măreție care îl cuprinde pe Mitrea — crescut într-o casă țărănească săracă — la vederea bogăției în care trăia boierul. In filmul „Directorul nostru" (regizor Jean Georgescu, compozitor Ion Vasilescu), pe scena de la început în care se vede ședința colectivului de direcție lărgit discutînd cu fraze goale despre realizarea pe hîrtie a unui plan ireal, muzica — pornind și aci de la idee — imită cîntecul unei flașnete! Mai sînt și multe alte exemple. In orice caz trebuie să fie limpede că pentru stabilirea caracterului muzicii de fond, ideea principală este singura busolă care ferește pe regizori și pe compozitori de rătăciri, fie pe calea ilustrării fiecărei mișcări a personajelor, fie pe aceea a ilustrării unui element secundar, accidental al cadrului, ceea ce evident deplasează înțelegerea spectatorului pe o cale greșită.

Muzica de fond nu este chemată să imite prin mijloacele specifice ale orchestrei simfonice zgomotele din natură, ci să exprime idei și să creeze emoții.

Teza pare evidentă, încă de la cunoscuta expresie a lui Beethoven despre simfonia sa „Pastorală": „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei"[2]. Și totuși, consider că este necesar s-o enunț, deoarece există regizori de film care cer compozitorilor să imite prin mijloacele orchestrei simfonice, zgomote de bombardamente, de tunete, de sirene, de locomotive în mers, etc. Este această cerință justificată? In general nu, pentru că muzica este chemată să aducă o contribuție *artistică* la film și nu să îndeplinească funcția — puțin artistică — a unui imitator de zgomote. Cine dorește să introducă în film zgomotele de bombardamente, de sirene, etc., e liber s-o facă, dar nu prin mijlocirea artei muzicii, care are o misiune mai nobilă, mai înaltă.

Acestea fiind zise, nu neg că în genul comediei cinematografice se pot obține unele efecte comice prin imitații muzicale ale unor zgomote din natură. Dar această excepție nu infirmă regula expusă mai sus, care mi se pare strîns legată de natura contribuției muzicii la un film.

Dacă pe parcursul unei secvențe cinematografice se intercalează într-un montaj rapid ambianțe (locuri de acțiune) diferite, nu e necesar ca muzica să se întrerupă sau să-și schimbe caracterul ori de cîte ori se schimbă ambianța.

Să încep printr-un exemplu: Intr-o secvență de film, un grup de muncitori se adună într-un miting pentru a protesta împotriva hotărîrii patronului de a le reduce salariul. In timp ce mitingul se desfășoară, poliția este anunțată și un detașament de polițiști se îndreaptă în grabă cu mașinile spre locul adunării muncitorilor. Urmează un montaj rapid paralel: muncitorii își ascultă vorbitorii, mașinile gonesc spre fabrică, la tribuna improvizată vorbește un orator, mașinile se apropie mereu, etc. etc.

Dacă pe această întreagă secvență — care de altfel există în filmul romînesc „Nepoții gornistului" (regizor Dinu Negreanu, compozitor Ion Dumitrescu) — se prevede muzică, atunci este oare recomandabil ca muzica să-și schimbe caracterul ori de cîte ori se schimbă ambianța? Personal, socotesc că nu și aceasta pentru aceleași motive expuse mai sus: structura formală a muzicii nu permite schimbări fundamentale pe parcursul a cîteva măsuri, corespunzînd cîtorva fotograme ale imaginei filmului. In exemplul citat, este de preferat să se găsească o idee centrală, călăuzitoare, a întregii secvențe și să se creeze o muzică ce adîncește — eventual într-un crescendo și un accelerando — această idee unică (ceea ce s-a și făcut în filmul „Nepoții gornistului"). Altfel, ne vom afla în fața unor frînturi muzicale care, neputînd fi dezvoltate din lipsă de timp, nu vor exprima nimic. Iar aceasta — evident — nu duce la adîncirea ideii exprimate în imagine, ci dimpotrivă.

---

[2] adică: „Mai degrabă expresia sentimentelor, decît pictură" (pictura, în sensul de redare fidelă, naturalistă, a zgomotelor din natură, n. n.).

Pe cît posibil, muzica de fond nu trebuie suprapusă peste dialoguri.

Atunci cînd, din dorința de a sublinia anumite idei sau sentimente exprimate în dialog, regizorul și compozitorul au hotărît să suprapună peste dialog și o muzică de fond, rezultatul — în marea majoritate a cazurilor — a fost că muzica nu s-a auzit, iar dialogul a fost greu de înțeles sau a fost chiar de neînțeles. De ce aceasta? Pentru că, la amestecul (mixajul) sunetelor, de teamă ca textul dialogului să nu devină neclar, operatorul de sunet reduce mult intensitatea muzicii și pentru că o serie de instrumente muzicale avînd timbre asemănătoare cu vocea omenească (de bărbat sau de femeie) emit sunete care interferează cu vocile actorilor, creînd dificultăți de inteligibilitate.

Este deci recomandabil ca muzica să fie folosită în afara secvențelor cu dialoguri. Aceasta ridică problema deosebit de importantă a găsirii punctului de inserțiune a muzicii și a stabilirii modului în care să înceapă și să se sfîrșească bucata de muzică respectivă pentru a se lega organic de ceea ce precede și ceea ce urmează. Iată ce spune în această privință cunoscutul compozitor italian Ildebrando Pizzetti:

„Voi exclude de la început muzica din acele scurte întreruperi ale dialogului, unde ea produce efectul unui căscat sau al unui strănut. Dar, rețin că dialogul trebuie să lase loc muzicii, acolo unde el (chiar dacă vorbele sînt șoptite) atinge nivelul liricii; iar muzica trebuie să descrească în consistență pînă la dispariție, atunci cînd trebuie să-i urmeze cuvîntul vorbit" [3]).

Uneori, bucata de muzică trebuie să înceapă puternic, atacînd frontal și în fortissimo tema respectivă; alteori trebuie să se insinueze treptat, pătrunzînd pe nesimțite în conștiința spectatorului; uneori bucata trebuie să se sfîrșească pe un acord de tonică; alteori, trebuie să se întrerupă brusc în mijlocul unei fraze melodice; iar alteori, trebuie să se piardă treptat. Cum se va proceda în fiecare caz? Depinde — evident — de conținutul de idei al secvenței respective. Un lucru însă este cert și anume că alegerea locului unde trebuie pusă muzica, fixarea modului cum trebuie să înceapă și cum să se sfîrșească, precizarea raportului între muzică și dialog, sînt probleme importante de ordin artistic care trebuie gîndite și discutate cu simț de răspundere de către regizor și compozitor înainte de începerea perioadei de producție a filmului.

Și, o precizare: dacă totuși se consideră ca absolut necesar să se suprapună o bucată de muzică peste dialog, atunci atenție la folosirea fagotului, a clarinetului, a saxofonului, a violoncelului în registrele mediu și grav, dacă vocile sînt de bărbat, și a violei în registrul grav, a oboiului, etc. dacă apar voci de femei. De asemenea, nu e recomandabil a se folosi în acest caz o dinamică excesivă, pentru a nu se acoperi vocile prin crescendi, accente, etc.

In producția noastră de filme, problema suprapunerii muzicii de fond peste dialoguri nu a fost în suficientă măsură adîncită pînă în prezent. Nu o dată, asemenea suprapuneri au dus tocmai la situațiile arătate la începutul acestui capitol, adică fie la supărarea compozitorului — pentru că la mixajul sunetelor, muzica a fost aproape complet „fondată", compozitorul avînd impresia că a muncit zadarnic, — fie la enervarea publicului care nu a înțeles dialogurile, acoperite de muzică. Un exemplu mai recent ar fi secvența „Casa Dragomirescu 1943" din filmul „Citadela sfărîmată" (regizor Marc Maurette, compozitor Leon Klepper), în care muzica suprapusă peste numeroase dialoguri ale membrilor familiei a fost aproape complet redusă la mixaj, devenind un fel de fond sonor vag, absolut inutil (de altfel, după sosirea personajului Găttescu, ea încetează fără să se înțeleagă de ce a fost adăugată pînă aci și de ce din acest moment a fost suprimată).

Muzica pentru secvențele „zgomotoase" trebuie creată după studiul prealabil al benzii respective de zgomote.

Să ne închipuim că un compozitor are de scris muzică pe o secvență a cărei acțiune se petrece într-un avion și pe parcursul căreia se va auzi în permanență zgomotul motoarelor. Este evident că și aci — ca și la asocierea muzicii cu dialogurile — compozitorul trebuie să folosească zonele aflate deasupra și dedesubtul ambitusului zgomotelor. Altfel, muzica și zgomotul vor forma o pastă sonoră informă, din care nu se va putea distinge nimic precis.

Să ne închipuim — în continuare — o secvență de război în care bubuie tunurile, țăcăne mitralierele, explodează bombele și căreia trebuie să-i suprapunem o „muzică de atmosferă". Evident că nu se va înțelege mare lucru din muzică, nemaivorbind de faptul că loviturile de timpani, tobe sau cinele vor putea fi ușor confundate cu zgomotele produse de bateriile de tunuri de cîmp sau antiaeriene sau de exploziile de obuze, dacă compozitorul nu va măsura fonograma zgomotelor centimetru cu centimetru, pentru a se strecura cu muzica printre bubuituri. În cinematografia noastră artistică nu se găsesc multe secvențe de război. Totuşi, în puținele care există, nu s-a procedat în felul mai sus descris, ci s-au căutat alte soluții, după părerea mea discutabile. În filmul „Mitrea Cocor" de pildă, muzica pe secvența de război, compusă pe un ritm viu, este foarte puțin nuanțată pe planul intensității sonore, astfel încît zgomotele tragerilor de artilerie şi ale exploziilor nu „deranjează" muzica, redusă la rolul unui vag fond sonor. În „Citadela sfărîmată", secvența de război cu atacul aerodromului a fost concepută complet fără muzică de fond, ceea ce poate fi în definitiv acceptat ca o soluție, ştiut fiind că zgomotele de război creează destulă „atmosferă", ca să nu mai fie necesară şi muzică.

---

[3]) „La Musica nel film", Ed. „Bianco e Nero", Roma, pag. 83.

Deci în cazul secvențelor de film cuprinzînd un număr de zgomote şi la care se cere adăugirea unei muzici de fond, compozitorul trebuie să supună coloana sonoră a acestor zgomote unei analize temeinice înainte de a compune muzica. O dată concluziile trase, muzica şi zgomotele nu trebuie să se anuleze reciproc, ci să se pună reciproc în valoare, să servească ideea filmului cu cea mai mare măiestrie posibilă.

O muzică în contrast cu imaginea poate crea efecte puternice, dar cu condiția de a i se vedea sursa în imagine.

Adeseori ni s-a întîmplat să vedem în filme oameni zdrobiți de o tragedie personală, trecînd prin fața unui local din care se aude muzică de dans sau aşteptînd într-o sală în care un megafon revarsă valuri de muzică zgomotoasă. Impresia produsă a fost totdeauna puternică. Drama omenească este mai impresionantă atunci cînd ea se petrece în indiferența oamenilor din jur: lui X i-a murit iubita sau copilul, iar lumea din jur dansează; viața merge mai departe...

Nu pot uita impresia covîrşitoare pe care a produs-o asupra mea secvența din filmul „Ultima etapă" (Auschwitz), cînd deținuții sînt conduşi la camerele de gazare, în timp ce o fanfară formată tot din deținuți execută un marş vesel.

S-ar părea că filmul ar trebui să folosească mai des şi cu mai mult curaj contrapunctul între imagine şi muzică. Să încercăm să ne închipuim aceleaşi secvențe de imagine mai sus descrise, dar în loc ca muzica să provină din local (vizibil), din megafon (vizibil sau uşor de identificat prin timbrele deformate ale sunetului) sau de la fanfară (vizibilă şi ea), ea să provină din comentariul orchestral, să fie o „muzică de fond" fără sursă vizibilă. N-am resimți oare un asemenea comentariu muzical ca ceva de neînțeles, în totală contradicție cu imaginea? Eu cred că da.

De aci, concluzia: Cine vrea să folosească în film o muzică în contrast cu imaginea trebuie să găsească o soluție artistică pentru a arăta în imagine sursa muzicii, chiar dacă n-ar fi altceva, bunăoară, decît un simplu difuzor de radio. Altfel, spectatorul — în loc să fie impresionat — va fi neplăcut surprins, în mintea lui se va crea o confuzie, pentru că el este obişnuit să considere orice muzică de fond un comentariu al autorului, iar autorul nu se poate contrazice cu sine însuşi atunci cînd comentează cu o muzică veselă situația tragică din imagine. Viața din jurul eroilor, care se desfăşoară pe ecran aparent în afara intervenției regizorului, poate însă să creeze cele mai puternice contraste între muzică şi imagine.

Cineaştii noştri au folosit extrem de rar contrastul între muzică şi imagine. Îmi amintesc la filmul „Viața învinge" (regizor Dinu Negreanu, compozitor Theodor Rogalski) de scena întoarcerii profesorului Olteanu acasă, după nereuşita experienței, cînd pe imaginea în care se vede profesorul abătut, descurajat, se aude o muzică de dans bine ritmată, provenind de la petrecerea care are loc la etajul superior al locuinței sale. Contrastul e puternic, scena cîştigă în dramatism, dar condiția pusă mai sus e respectată: sursa muzicii contrastante ne e cunoscută.

Iată însă în acelaşi film scena imediat precedentă. În drum spre Bucureşti, tot după nereuşita experienței, profesorul e arătat şezînd îngîndurat într-o maşină deschisă aflată în mers pe şosea; starea sa de spirit nu e mai bună decît în scena următoare, a întoarcerii acasă. Muzica de fond, bazată pe o melodie largă, are aci un caracter senin, aproape descriptiv. Nefiind arătată sursa muzicii (nici măcar printr-o imagine a unui aparat de radio de la bordul maşinii), rezultatul este că nu se sezisează contrastul, ba dimpotrivă starea sufletească depresivă a profesorului este anulată prin caracterul muzicii de fond, deoarece spectatorul socoteşte această muzică drept un comentariu al autorilor filmului. Sau poate s-a urmărit ilustrarea prin muzică a peisajului de munte prin care trece maşina, lăsîndu-se starea sufletească a profesorului pe plan secundar? Dar în acest caz s-a păcătuit împotriva celuilalt principiu general — al necesității ca muzica să adîncească ideea *principală* a secvențelor de film — ilustrîndu-se prin muzică un element neesențial, ocazional al cadrului (peisajului), în loc să se pună accentul pe ceea ce este hotărîtor pentru dramaturgia secvenței respective.

În orice caz, contrastul muzică-imagine conține virtualități dramatice interesante şi ar fi de dorit ca în filmele noastre să fie folosit cu mai mult curaj.

Citatul muzical poate fi utilizat în muzica de fond dar cu condiţia să aducă cu sine o idee pe care o muzică originală nu o poate purta.

Să încep şi aci prin cîteva exemple.

In filmul sovietic „Căderea Berlinului", Hitler se căsătoreşte în subteranele Reichstagului în ajunul capitulării Germaniei fasciste, în timp ce muzica de fond prezintă „marşul nupţial" al lui Mendelssohn-Bartholdy. In acelaşi film, pe imaginea desăvîrşirii încercuirii de la Stalingrad, răsună finalul din opera „Ivan Susanin" de Glinka. În filmul american „Drumul tutunului", doi bătrîni pleacă în lume, izgoniţi din azilul care îi adăpostea pînă atunci, pe un comentariu muzical bazat pe imnul american.

In toate aceste exemple, citatul muzical aduce cu sine o idee pe care numai el o poate purta. Nici o muzică originală a lui Dmitri Şostacovici, compozitorul filmului „Căderea Berlinului", nu putea să-l ironizeze atît de bine pe Hitler în momentul căsătoriei sale — în timp ce deasupra subteranelor se prăbuşea sinistrul al III-lea Reich sub loviturile finale ale Armatei sovietice — cum a făcut-o arhi-cunoscutul marş nupţial al lui Mendelssohn-Bartholdy. Nici o creaţie a aceluiaşi D. Şostacovici nu putea să adauge atît de pregnant imaginii ostaşilor celor două armate care se îmbrăţişează pe cîmpia de la Stalingrad, ideea gloriei nepieritoare a poporului rus şi aceea a virtuţilor sale militare tradiţionale, cum a făcut-o acel citat din finalul operei „Ivan Susanin". Nici o compoziţie, de orice fel, nu putea să sugereze printr-un comentariu de o atît de amară ironie felul în care statul american „îngrijeşte" de cetăţenii săi în vîrstă, cum a făcut-o citatul din imnul naţional american.

Ceea ce se poate deduce de aci este că există împrejurări în care citatul muzical este de preferat unei compoziţii originale şi anume atunci cînd el îmbogăţeşte conţinutul unei secvenţe cinematografice cu o idee pe care numai el o poate aduce cu sine, deoarece spectatorul face imediat legătura cu ceea ce reprezintă citatul respectiv în mod obişnuit, în afara filmului. O condiţie esenţială a folosirii citatului este ca bucata respectivă să fie extrem de populară, să fie „pe buzele tuturor", pentru ca asociaţia de idei să se stabilească instantaneu. In caz contrar, spectatorul nu sezisează intenţia realizatorilor filmului şi atunci este poate de preferat să se adauge o muzică originală.

Pe cît mă ajută memoria, nu-mi amintesc să se fi folosit în filmele noastre artistice jucate, citate în muzica de fond. Procedeul trebuie evident folosit cu măsură şi numai în anumite cazuri speciale, cînd poate da rezultate superioare faţă de crearea unei muzici originale. Cred, totuşi, că el trebuie să rămînă în atenţia regizorilor şi compozitorilor noştri, pentru că — bine aplicat — poate crea efecte deosebit de interesante din punct de vedere al dramaturgiei filmului.

*

Iată aşadar cîteva principii foarte generale la care poate că unii compozitori şi regizori de film au şi reflectat dar pe care am socotit folositor să le aştern pe hîrtie, pentru a constitui o bază de discuţie. Inainte de a încheia, consider însă că este necesar să dedic cîteva gînduri şi acelora care sînt chemaţi să creeze muzica filmelor: compozitorii.

III

CE CALITĂŢI TREBUIE SĂ POSEDE UN COMPOZITOR PENTRU A SCRIE MUZICĂ DE FILM?

Inainte de a răspunde în chip mai amănunţit la această întrebare, aş spune că principala calitate a compozitorului care vrea să scrie muzică de film constă în dragostea pentru această artă nouă, complexă şi dorinţa sa de a aduce ceva personal, care să ajute filmului *în ansamblu.* Compozitorul care scrie muzică pentru film nu trebuie să uite că muzica în film nu este un scop în sine, ci este valabilă numai în măsura în care serveşte cadrul sintetic al filmului. Prin aceasta, nu vreau însă să se înţeleagă că aş fi adeptul teoriei după care „muzica nu trebuie să se audă în film". Dimpotrivă, muzica trebuie să se audă în film, dar ea nu trebuie să depăşească, să contrazică imaginea, ci s-o completeze, să aducă cu sine idei, emoţii, pe care ea le poate sugera cel mai bine, prin limbajul ei specific.

Compozitorul trebuie — cum spune pe bună dreptate A. Haciaturian — „să rămînă în permanenţă sub controlul ideii principale a operei, adică să scrie nu pur şi simplu o „muzică bună", ci o muzică ţintind exact în focarul dramaturgiei fiecărui cadru [4]).

Compozitorul care scrie muzică pentru film trebuie să ştie să se supună disciplinat duratei strict cronometrate a fiecărei bucăţi pe care o compune şi în plus să ştie să compună foarte repede. Nu cumva sînt excesive aceste cerinţe şi nu pun ele oare în pericol calitatea artistică a muzicii astfel compuse? Fără îndoială că aceste condiţii, care nu există atît de stricte atunci cînd compozitorul creează o sonată sau o simfonie, constituie o dificultate, dar nu o dificultate de neînvins. Să nu uităm că în anumite cazuri graba poate fi chiar un stimulent. Criticul cinematografic italian S. A. Luciani ne aminteşte că „Rossini a compus „Bărbierul din Sevilla" în 15 zile şi că toate operele unui muzician ca Mozart au fost scrise extrem de rapid. În al doilea rînd, limitările şi restricţiile nu au dăunat în general artelor. Să ne gîndim la ce a putut face Michel Angelo pe bolta Capelei Sixtine. Mai degrabă lipsa de limite este aceea care dăunează cinematografului și care îl împiedică uneori să devină artă 5)."

---

[4]) „Muzica în film", în revista „Iskusstvo-Kino" nr. 11/1955.

*

Filmul îl ajută pe compozitor să se concentreze, să fie concis, pentru că secvențele cinematografice — în general scurte — nu permit dezvoltări ample. Muzica de film trebuie să meargă repede la esență, — fără lungi introduceri —, să spună pe scurt tot ce este important și necesar.

De aceea, compozitorul de muzică de film trebuie să stăpînească bine formele scurte, neregulate, lipsite de reprize. „Forma tradițională tripartită de lied a-b-a, cu reluarea primei părți, este mai puțin recomandabilă ca formele „curgătoare, cum ar fi de pildă preludiile, invențiunile și toccatele", spune cunoscutul compozitor german, Hans Eisler autor a numeroase muzici de film 6).

Compozitorul care creează o muzică în acord cu cerințele conținutului ideologic și emoțional al unui film, nu trebuie să uite totodată că filmul este arta cu cel mai larg caracter de masă și că în consecință muzica lui trebuie să fie accesibilă unui public cît mai larg. El trebuie să scrie o muzică realistă, în concordanță cu realitatea vieții, pe care o vedem pe ecran. Este adevărat că imaginea vieții reale este un stimulent puternic care-l orientează pe compozitor spre o muzică realistă și nu este întîmplător faptul că tocmai în creația de cîntece și în aceea de muzică pentru film se constatau succese pe calea unei muzici realiste în Hotărîrea C.C. al P.C.U.S., asupra problemelor muzicii din 1948. Lucrul pare firesc deoarece la cîntece, textul, iar la muzica de film, imaginea, îl leagă pe compozitor de realitate. Și nu este mai puțin adevărat că tocmai compozitorii care în creația lor curentă sînt adepții realismului muzical se simt atrași spre cinematografie.

Respectare riguroasă a unor durate precis cronometrate, lucru rapid, stăpînire a formelor scurte, curgătoare, limbaj accesibil, realism, — nu se cer cam multe calități compozitorilor de muzică de film? Indiscutabil, nu. Toate aceste calități sînt necesare în fond creației muzicale în genere și nu este întîmplător faptul că marii compozitori contemporani sînt în același timp adepți ai muzicii de film. Arthur Honegger, George Auric, André Jolivet, Vaughan Williams, William Walton, Constant Lambert, Hans Eisler, Dmitri Șostacovici, Serghei Prokofiev, Aram Haciaturian, Dmitri Kabalevski și mulți alții au semnat numeroase partituri de filme și au participat totodată la dezbateri scrise sau orale asupra problemelor muzicii de film.

Nădăjduiesc de aceea că și compozitorii romîni care au avut prilejul să ia contact cu acest nou și interesant domeniu de creație muzicală își vor spune cuvîntul pe marginea experienței dobîndite la filmele la care au lucrat.

---

5) „La musica nel film". Ed. „Bianco e Nero" Roma, pag. 96.

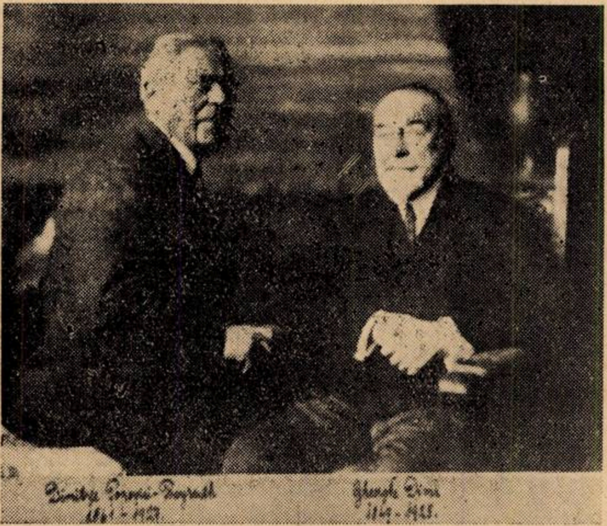
6) „Komposition für den Film", ed. Bruno Henschel und Sohn, Berlin 1949, pag. 94.

FILE DIN ISTORIA MUZICII NOASTRE

Treizeci de ani de la moartea lui Popovici-Bayreuth

de GEORGE SBIRCEA

Cum teatrul muzical se dezvoltă numai la adăpostul unui regim de protecţie a lui şi cum acest regim a lipsit la noi multă vreme, abia către sfîrşitul veacului al XIX-lea apar la Bucureşti primele acţiuni conştiente, grupate în jurul cîntăreţului şi compozitorului G. Ştephănescu, profesor al Conservatorului de cînt şi declamaţie, pentru crearea unei trupe romîneşti de operă. Tocmai cînd începeau să se pună bazele acestei trupe lirice naţionale, un tînăr bîrlădean, pe nume Dimitrie Popovici, copleşit de marea revelaţie a muzicii avută întîmplător la spectacolele date în oraşele moldoveneşti de companii italiene ambulante, se înscrie la clasa de cînt a Conservatorului bucureştean, hotărît să vadă lumina rampei. Cu banul agonisit de mama sa, o refugiată poloneză de la 1848, rămasă timpuriu văduvă, Dimitrie Popovici îşi însuşeşte, sensibil şi stăruitor, tot ce-i poate da şcoala şi viaţa muzicală romînească. Inalt, bine legat, zgîrcit la gest şi la vorbă, el este prezent la spectacolele de operă italiană, ascultă atent aplauzele şi ovaţiile sălii, ca după reprezentaţii să se ducă la cafenea — nu ca să-şi piardă vremea în discuţii sterpe, ci ca să-i vadă de aproape pe artişti şi să-l asculte pe Oreste Bimboni, şeful de orchestră al trupei italiene din Bucureşti, gesticulînd şi perorînd, într-o limbă maternă împestriţată de multe expresii romîneşti, despre opera sa intitulată „Haiducii“, dar fără nici o înrudire cu spiritul muzicii noastre.

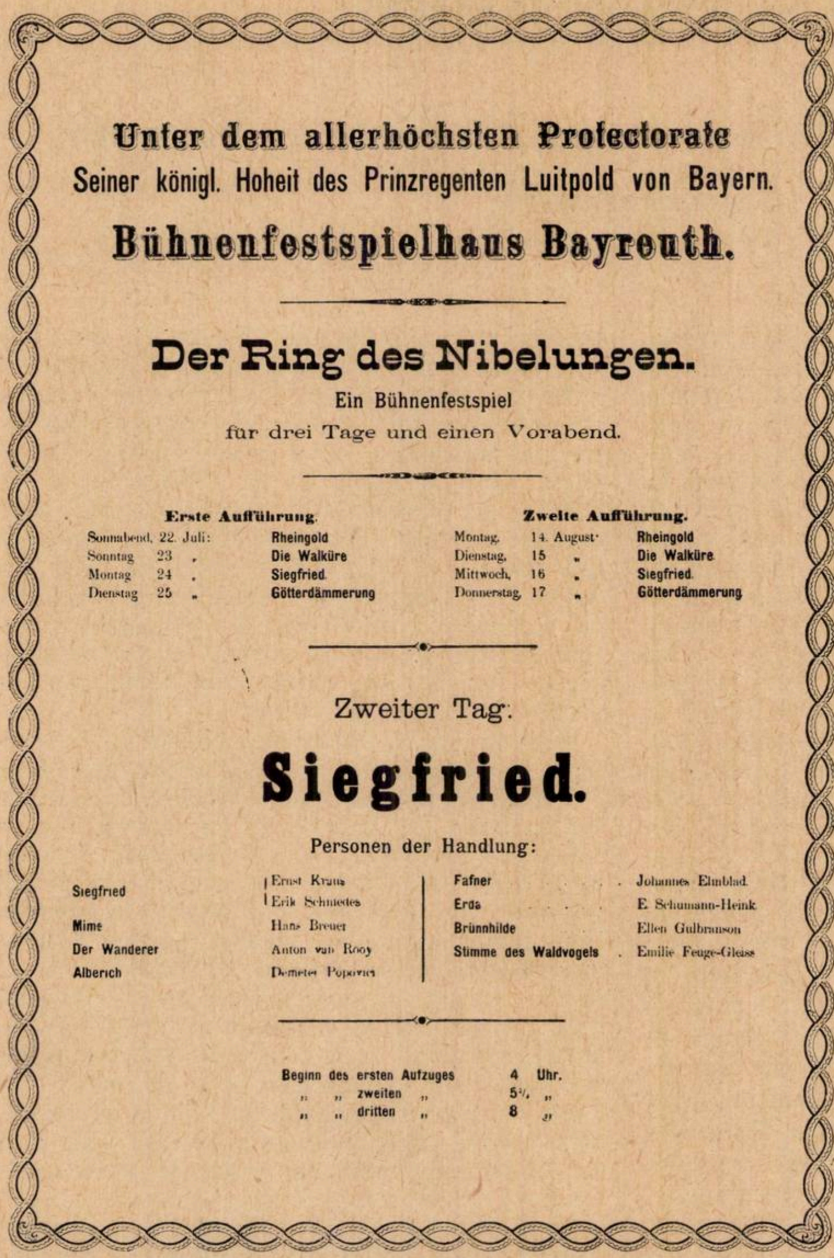


Popovici-Bayreuth şi George Dima

De pe atunci, purtat de o pornire firească, Dimitrie Popovici şi-a propus să participe activ la înfiriparea unei arte muzicale romîneşti, care se găsea pe la 1880 abia în perioada de însămînţare. După aproape două decenii, un ziar ardelean (*Tribuna Poporului* din Arad, nr. 102, 1897) scria că „d-l Popovici, deşi departe de neamul său, urmăreşte cu viu interes orice paşi de propăşire culturală la noi şi este în curent cu tot ce Reuniunea noastră (de cîntări, din Sibiu, n.n.) a produs în timpul din urmă“.

Această scurtă informaţie constituie o revelantă caracterizare a marelui artist liric, care — după studii de perfecţionare urmate cu Stilva-senior, la Veneţia şi cu Günsbacher la Viena — se afirmă ca un interpret eminent al rolurilor de bariton din operele italiene şi germane, dar mai ales din repertoriul wagnerian. Pentru noi, unde tradiţia muzicii lirice e mai recentă, unde artistul îşi limitează sfera sa de interes la preocupările strict profesionale, personalităţile complexe de talia lui Popovici, urmărind activ tendinţele felurite ce însufleţesc arta naţională, au o deosebită valoare. Muzica romînească, în stadiul ei iniţial, avea nevoie mai mult decît oricare altă artă de colaborarea oamenilor pricepuţi şi cu experienţă. Trebuia reformat învăţămîntul muzical, înjghebată o orchestră simfonică permanentă, creată trupa romînească de operă. Concerte, coruri, conferinţe, biblioteci muzicale, cronici instructive în gazete şi reviste, editarea şi difuzarea largă a primelor compoziţii romîneşti, totul era de făcut.

Dimitrie Popovici a înţeles funcţia socială a artistului, pledînd-o cu multă căldură şi pricepere. Avea sorţi să izbîndească, pentru că îşi cîştigase faima şi experienţa în cele mai mari teatre muzicale de pe glob. După ce cîntase la Praga, pe scena Operei germane, la al cărei pupitru şi-au dirijat operele Mozart şi Weber, după ce cucerise publicul de la Viena, Berlin, Stutgart, Hamburg, Dresda, Palermo, Madrid şi Lisabona, el a adăugat la victoriile sale artistice cu răsunet mondial, gloria obţinută în cadrul festivalelor Wagner de la Bayreuth în vara anilor 1894 şi 1897, unde constituie „centrul evenimentului artistic“. (*Neues Pester Journal,* 1894). Popovici cerea insistent criticilor şi presei să i se menţioneze obîrşia şi senti-



Unter dem allerhöchsten Protectorate
Seiner königl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern.

Bühnenfestspielhaus Bayreuth.

Der Ring des Nibelungen.
Ein Bühnenfestspiel
für drei Tage und einen Vorabend.

Erste Aufführung.			**Zweite Aufführung.**		
Sonnabend,	22. Juli:	**Rheingold**	Montag,	14. August	**Rheingold**
Sonntag	23 „	**Die Walküre**	Dienstag,	15 „	**Die Walküre**
Montag	24 „	**Siegfried**	Mittwoch,	16 „	**Siegfried**
Dienstag	25 „	**Götterdämmerung**	Donnerstag,	17 „	**Götterdämmerung**

Zweiter Tag:

Siegfried.

Personen der Handlung:

Siegfried	Ernst Kraus Erik Schmedes	**Fafner**	Johannes Elmblad
Mime	Hans Breuer	**Erda**	E. Schumann-Heink
Der Wanderer	Anton van Rooy	**Brünnhilde**	Ellen Gulbranson
Alberich	Demeter Popovici	**Stimme des Waldvogels**	Emilie Feuge-Gleiss

Beginn des ersten Aufzuges	**4**	**Uhr.**
„ „ **zweiten** „	**5¾**	„
„ „ **dritten** „	**8**	„

Afișul uneia din reprezentațiile de la Bayreuth, în care Dimitrie Popovici figurează în rolul lui Alberich din opera Siegfried, alături de alte celebrități vocale ale timpului.

mentele romînești, pentru că voia ca o parte din aureola ce-l înconjura să se răspîndească și asupra poporului său. Cînd, la 16 august 1894, ziarul englez *Pall-Mall Budget* îi publică portretul, alături de cel al Mariei Brema — o mare cîntăreață wagneriană a secolului trecut — redacția a fost obligată de compatriotul nostru să adauge, după obișnuita notă explicativă a clișeului, și informația: *„Popovici is not a German, but a Rumanian"!* (Popovici nu este german, ci romîn!).

Intr-un turneu în Statele Unite ale Americii (1895—1896), cîntărețul romîn a obținut de asemenea lauri nepieritori. *„Cîntecul și jocul lui în Telramund din Lohengrin* — scria *Chicago Tribune* din 20 noiembrie 1895 — *nu pot să fie egalate de nimeni în generația noastră"*. *„Popovici aparține categoriei de cîntăreți gigantici, ca Reszke, Lasalle și Plançon; el se poate lupta cu cei mai buni dintre ei,* — afirma cu o zi înainte *Chicago Evening Post. O voce sonoră, comunicativă, admirabil adaptată la declamația lui Wagner, un stil magnetic și o înfățișare care sugerează devotamentul și eroismul sînt însușirile lui Popovici. El este desigur, cel mai tare din trupă"*. Iar ziarul *Enquirer* din Cincinnati susținea, la 14 noiembrie din același an, că — în operele lui Wagner — *„Popovici a fost personificarea cea mai puternică, cea mai artistică, cea mai dramatică ce s-a văzut vreodată"*.

De același răsunător succes a avut parte și la Petersburg unde a cîntat o întreagă stagiune principalele roluri de bariton din repertoriul său, pe scena Operei Imperiale (1896—1897), fiind socotit *„un strălucit cîntăreț, cu voce splendidă și un artist de mare clasă"* (W. Petersburgskaia Viedomosti, 1897). Prieten cu Siegfried Wagner, apreciat de Cosima Wagner cu care a avut o bogată corespondență, în mare parte pierdută, iubit de Leoncavallo, Mascagni și mulți alți mari compozitori ai vremii, stimat de directorii și impresarii de operă din Europa întreagă, Dimitrie Popovici s-a întors în țară tocmai cînd arta sa vocală și scenică atinsese maturitatea. In 1904 s-a stabilit la București, fiind numit — la recomandarea lui George Dima — director al Conservatorului. El era preocupat de soarta învățămîntului nostru muzical încă mai de mult, așa cum reiese dintr-o scrisoare a lui de la 1897, din Sibiu, în care spunea că ar vrea să-i facă atenți, *„chiar pe cei din regat, cu deosebire pe acei ce au pricepere, și bunul gust, să se ocupe mai de aproape și cu multă stăruință și să dea o dată un început mai hotărît(or), în predarea, în învățarea și aplicarea dramei muzicale"*.

La Conservatorul din București (1904—1919), Dimitrie Popovici, care primise de la Cosima și Siegfried Wagner eponimul de Bayreuth, în amintirea succeselor lui fără precedent, s-a arătat un organizator și un pedagog de mare anvergură. Din clasa lui de operă au ieşit cîntăreţi cu o bună tehnică vocală, dar mai cu seamă de o aleasă muzicalitate, ca George Folescu, Vasile Rabega, Al. Lupescu, Costescu-Duca, Nicu Apostolescu şi Mimi Nestorescu. El a făcut cea dintîi reformă occidentală a sistemului nostru de pedagogie muzicală, reformă salutată de presa vremii ca o adevărată „revoluţie“. Tot el este cel care — sezisînd în George Enescu pe cel mai autentic exponent al muzicii romîneşti, l-a chemat la o catedră de compoziţie a Conservatorului, înfiinţată la stăruinţele lui de Spiru Haret. Se ivise, aşadar, acea forţă de polarizare a energiilor, de atîta timp cerută de cronicarii muzicali, care să ia în mînă frînele învăţămîntului muzical şi să ducă instituţia pe drumuri de creaţii majore.

In 1919, la dorinţa compozitorului Tiberiu Brediceanu, de al cărui nume este legată şi înfiinţarea primei noastre Opere de Stat, Dimitrie Popovici-Bayreuth a fost chemat la Cluj, în fruntea tînărului ansamblu în devenire. A izbutit să ridice Opera ardeleană la un nivel european, lucru care, în mod obişnuit, ar fi cerut o muncă de generaţii şi o strădanie colectivă excepţională. Fostul cîntăreţ wagnerian creează, cu o energie neasemuită şi cu o demnitate care impune, aproape din nimic, o admirabilă instituţie de artă. A dat Operei Naţionale din Cluj un repertoriu, a înjghebat o orchestră şi un cor, a angajat şi pregătit solişti, ale căror realizări sînt socotite încă şi azi culmi ale vieţii muzicale ardelene, a întemeiat, pe lîngă Operă, o şcoală de balet, a înlesnit închegarea unei concepţii de regie muzicală realistă şi astfel a dăruit Clujului — în care a petrecut şapte ani de neîntrerupte eforturi artistice şi în care a murit, de pe urma unei intoxicaţii alimentare, la 6 aprilie 1927 — un instrument de educaţie artistică şi de înnobilare spirituală.

De altfel, cu mult înaintea venirii lui la Cluj (în primăvara anului 1920) Dimitrie Popovici Bayreuth şi-a legat de Ardeal activitatea de popularizare a muzicii şi mai ales de stimulare şi împărtăşire a creaţiei romîneşti în concertele sale. El a înfruntat în nenumărate rînduri oboselile unor drumuri lungi şi incomode, spre a cînta la Braşov, Sibiu, Orăştie, Arad, Lugoj, Reşiţa şi în alte centre naţionale ale provinciei, fie în cadrul reuniunilor de cîntări, fie alături de soţii Dima şi alţi artişti cu renume din ţară. De altfel, prietenia dintre el şi George Dima — urmărind amîndoi educarea muzicală a publicului în spiritul culturii romîneşti — a fost de o rară fertilitate pentru viaţa noastră artistică în Ardeal. Corespondenţa dintre ei, cuprinzînd mărturiile a două firi deosebit de înzestrate şi culte, deşi temperamental deosebite, despre epoca în care au trăit, trebuie aflată şi publicată în întregime, ea constituind un preţios document istoric al muzicii noastre.

Despre arta lui vocală şi scenică nu sînt multe de spus, pentru că mărturie despre ea sînt sutele de cronici risipite în ziarele din lumea întreagă, pe care a colindat-o ca sol al artei romîneşti. In operă şi în liedul romantic, interpretările lui au fost date ca exemplu de inspiraţie şi onestitate artistică de către cei mai autorizaţi critici muzicali.

Sufletul lui delicat şi îndrăgostit de frumos a împrăştiat valuri de muzică peste auditorii romîni şi străini, ale căror roade le culege astăzi arta noastră lirică, în frunte cu Opera de Stat din Cluj care l-a şi comemorat între 31 martie—7 aprilie, prin cîteva spectacole festive şi o monografie editată în bune condiţii grafice.

Pe muzicologii noştri îi mai aşteaptă o muncă de făcut, în legătură cu personalitatea complexă a lui Dimitrie Popovici-Bayreuth: aflarea compoziţiilor lui vocale, în care, deşi n-a proliferat ca alţi creatori muzicali din vremea aceea, a dat cîteva piese valoroase, printre care piesa corală *„Cireşile“*, prezentată de George Dima cu Reuniunea de cîntări din Braşov, la Expoziţia naţională din 1906, în sala Ateneului din Bucureşti. Prin depistarea, identificarea şi publicarea lor vom reconstitui şi pune în lumina întregii sale semnificaţii una din cele mai interesante figuri ale trecutului muzical romînesc.

VIAȚA MUZICALĂ

Comemorări enesciene

Inaintarea în timp a marilor opere de artă, aduce o treptată integrare în conştiinţa publică a creaţiei individuale, devenită bunul spiritual al unor mase largi. Magnifica moştenire artistică a lui George Enescu pare să urmeze acelaşi drum, aceeaşi creştere în semnificaţii şi importanţă, dovadă răsunetul profund al primelor audiţii enesciene din ultimii doi ani.

Printr-o inexplicabilă carenţă însă a instituţiilor organizatoare, cea de-a doua comemorare a încetării din viaţă a maestrului s-a văzut marcată numai prin două concerte, ale căror programe nu ieşeau cu nimic din comun. Cînd lucrări capitale ale lui Enescu încă nu sînt cunoscute publicului larg şi nici majorităţii muzicienilor (primele două sonate pentru pian, sonatele pentru violoncel şi pian, primul cvartet, Simfonia a III-a, Uvertura de concert, Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră), cînd montarea lui „Oedip“ nu este încă realizată de către Teatrul de Operă şi Balet, am fi fost în drept să aşteptăm, în cît de mică măsură, noul. Regretul de a nu fi fost martorii unor prime audiţii sau reluări importante, nu ne-a fost compensat decît de ţinuta ridicată a celor două festivale comemorative, alcătuite din lucrări cunoscute.

Concertul orchestrei simfonice Radio, condus de maestrul Alfred Alessandrescu a fost dedicat creaţiei simfonice de tinereţe a lui Enescu, cuprinzînd în cele trei piese ale programului trei aspecte esenţiale ale formării compozitorului: legătura structurală cu folclorul (Rapsodia a II-a), cultivarea marii tradiţii clasice în esenţa şi actualitatea ei (Suita a II-a), asimilarea rodnică a simfonismului romantic (Simfonia I-a). Lucrările sînt prea bine cunoscute pentru a ne opri asupra lor, vom sublinia însă patosul convingător al interpretării date de maestrul Alessandrescu şi de orchestra Radio, considerabil îmbunătăţită, bine cunoscutelor pagini enesciene. Rapsodia I-a, fluentă, expresivă şi sobră, a fost urmată de Suita în do major, remarcabilă prin vigoare, simţ dinamic şi sublinieri lirice. Linia interpretativă a dirijorului ni s-a părut deosebit de interesantă în final — Bourrée — o parte mult mai lungă decît precedentele. Aparenta disproporţie îşi găseşte raţiunea într-o prezentare mai mişcată, prin care dispunerea materialului tematic apare mai clară şi mai strînsă.

In partea a doua a programului, Simfonia în mi bemol major, una din ultimile mari simfonii romantice, admirabilă sinteză a cuceririlor unor compozitori ca Brahms, Wagner, Franck, realizată de muzicianul de 24 de ani într-un tot care reuşeşte să fie personal, s-a bucurat de o interpretare pasionată şi energică în partea întîia şi final, adînc poetică în Lento.

Un concert de cameră prezentat la Ateneu, a marcat comemorarea lui George Enescu de către Filarmonică. Pianistul Mîndru Katz ştie totdeauna să reliefeze latura emoţională a Suitei în Re major şi în special a Pavanei, una dintre cele mai caracteristice pagini ale tînărului Enescu. Ne întrebăm însă de ce elimină pianistul Sarabanda, cea de-a doua piesă a lucrării? Ni se pare că întreaga construcţie a Suitei — concepută ca un întreg, alcătuit din două mişcări lente încadrate de două rapide — suferă de pe urma acestui salt.

Soprana Yolanda Mărculescu este o interpretă subtilă a liedului francez. Cele „Şapte cîntece pe versuri de Clément Marot“, atît de înrudite cu neoclasicismul latin al unora din compoziţiile lui Debussy, au apărut în tălmăcirea sopranei ca un şirag de giuvaere şlefuite cu migală. Ca de obicei pianistul Radu Drăgan a fost un acompaniator discret şi nuanţat.

In partea a doua a programului am reascultat în interpretarea excelentului cvartet Radio (Mircea Negrescu, Isidor Wexler, Marcel Gross, Ion Fotino) Cvartetul nr. 2 de Enescu (1952). Omogenitatea ansamblului, seriozitatea concepţiei şi cunoaşterea acestei lucrări, infinit dificile, sînt însuşirile care caracterizează cvartetul de coarde „Radio“.

RADU GHECIU

Premiera baletului „Călin“ de Alfred Mendelsohn

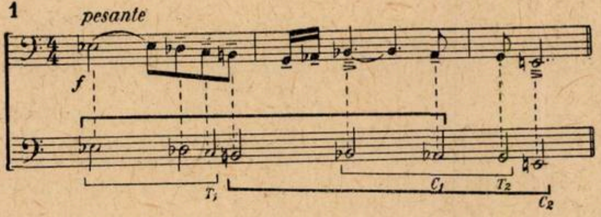
La puţină vreme după prezentarea în primă audiţie a oratoriului „1907“, se anunţa premiera la 2 mai a.c. pe scena Teatrului de Operă şi Balet a unei noi lucrări a compozitorului Alfred Mendelsohn: baletul „Călin“ scris pe un libret de Tilde Urseanu după poemul cu acelaşi nume de Eminescu.

Libretul şi muzica baletului urmăresc îndeaproape desfăşurarea acţiunii poemului eminescian descriind dragostea pasionată dintre Călin „zburătorul cu negre plete“ şi Ileana fiica împăratului, lupta amîndorura pentru fericire, vremelnic zădărnicită de prejudecăţile împăratului, despărţirea, izgonirea Ileanei, care dă naştere unui copil, apoi căutarea, regăsirea şi în cele din urmă nunta celor doi îndrăgostiţi.

Terminat către sfîrşitul anului 1955, baletului i s-au adăugat din motive de ordin scenic şi coregrafic, faţă de conţinutul poemului eminescian: o introducere în scopul prezentării personajelor, două divertismente dansante — unul în tabloul al treilea „Serbare la curte“ şi celălalt în final „Nunta în codrul de argint“. De asemenea, scena dintre împărat, Ileana şi Călin din tabloul al patrulea „Izgonirea Ileanei“ — care lipseşte în poemul lui Eminescu a fost creată şi introdusă în acţiunea baletului din necesităţi dramatice. Ea reprezintă culminaţia întregului balet, sintetizînd pe de o parte conflictul dintre împărat şi Călin, iar pe de altă parte dintre împărat şi fiica sa. Alte scene, doar schiţate în poemul eminescian, au căpătat o amploare deosebită, cum este de exemplu tabloul al şaselea „Singurătatea împăratului“ etc. Compozitorul nu a prezentat materialul muzical sub forma unor numere, unor divertismente, — disparate sau legate între ele — aşa cum se întîlneşte îndeobşte, ci a căutat să dezvolte substanţa melodică după procedeele simfonismului, utilizînd tehnica variaţiunilor armonice, polifonice precum şi folosirea amplă a leit-motivelor, realizînd — am putea spune — un poem simfonic în mai multe părţi. Astfel, muzica nu-şi propune ca principal scop să ilustreze doar diversele secvenţe ale baletului, ci caută să redea prin posibilităţile ei expresive conţinutul emoţional al libretului în forme specific muzicale, dobîndind în acest sens o anumită independenţă. Este poate explicaţia pentru care muzica în sine a căpătat, prezentată la microfon în suitele simfonice extrase din balet, o popularitate crescîndă.

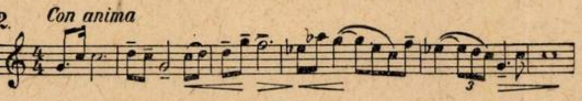
Muzica fiecărui tablou are o formă precisă, o arhitectonică împlinită. Bunăoară, tabloul al treilea „Serbare la curte" se bazează pe forma de rondo în care refrenul îl constituie semnalele de trompetă ce deschid dansurile celor patru pretendenţi „Soare răsare", „Oaspetele îngîmfat", „Oaspetele oriental" şi „Călin"; tabloul al patrulea „Izgonirea Ileanei" este construit în formă de sonată care, în secţiunea mediană (dezvoltarea) are încorporată o ciaconnă bazată pe tema dură, neînduplecată, a împăratului. Aspectul cromatic conferă acestei melodii un caracter bitonal, bimodal. Redăm tema împăratului aşa cum apare în balet (dedesubt indicăm gama din care este alcătuită melodia notînd cu T_1, T_2 cele două tonice şi cu C_1, C_2 cele două trepte centrale ale modurilor).

1



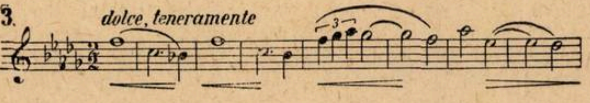
Aceste procedee întîlnite mai ales în ultimele piese ca oratoriul „1907" şi în muzica sa de cameră recentă, reflectă preocupările compozitorului de lărgire a concepţiei sale tonale şi modale, printr-o armonizare firească a temelor şi în acelaşi timp modernă. Temele centrale ale lucrării sînt acelea ale lui Călin şi Ileana, eroii principali ai baletului. Schiţată la începutul tabloului întîi, intitulat „Poiana", melodia lui Călin se înfiripă treptat în cursul aceluiaşi tablou, răsunînd în toată plenitudinea ei la corn, viguroasă, energică, cu accente avîntate.

2.

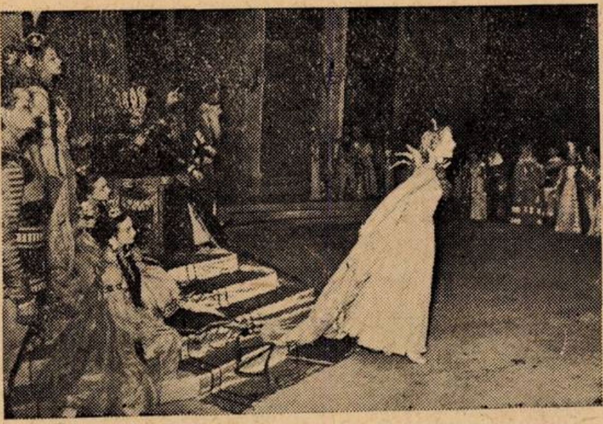


Ca expresivitate şi căldură, ea nu va fi depăşită decît de frumoasa cantilenă cu care compozitorul o caracterizează pe Ileana, fata de împărat, în jurul căreia se încheagă, de altfel, întreaga acţiune. De-a lungul lucrării, ea va străbate sub o diversitate de aspecte ca un simbol al dragostei curate care triumfă asupra tuturor adversităţilor.

3.



Alături de cele trei teme principale amintite, compozitorul aduce şi altele, caracterizînd diferite personaje secundare, stări sufleteşti sau acţiuni. De remarcat că în afară de dansul „Oaspetelui îngîmfat" care se bazează pe un motiv de Chindie şi de un dans din final (tabloul 8) construit pe o melodie de Anton Pann, materialul tematic de bază este conceput în bună parte doar pe intonaţii folclorice. In ceea ce priveşte orchestraţia, A. Mendelsohn a evitat efectele grandilocvente, scoţînd în evidenţă expresivitatea temelor în scenele lirice, folosind după cerinţele acţiunii sunetele tăioase, stridente, ale alămurilor sau scriitura în registrul grav al instrumentelor de lemn ca: flautul, clarinetul, fagotul, pentru obţinerea unor efecte speciale. O particularitate instrumentală o constituie utilizarea celor două harpe care printr-un acordaj special — una în mi major, cealaltă în re bemol major — rezolvă problemele scriiturii cromatice.


Scenă din baletul „Călin"

*

Fără a părăsi stilul baletului clasic, care foloseşte cu predilecţie dansul pe poante, autoarea libretului — în acelaşi timp şi regizoarea spectacolului — Tilde Urseanu, a izbutit să redea o variată gamă de mişcări ale paşilor ce caracterizează, ca şi muzica, prin motive conducătoare coregrafice, structura sufletească a personajelor şi situaţiile în care ele acţionează. In cele mai multe dansuri (exceptînd cele clasice) sînt prezente influenţe ale jocurilor populare romîneşti, nu numai în scenele de ansamblu ci chiar în cele individuale (dansul primului şi celui de-al doilea pretendent în ritm de ciuleandră, şi dansul lui Călin în mişcarea de horă bătrînească) din tabloul al 3-lea. Cu toată vădita asemănare, mai ales în tabloul al II-lea, cu atmosfera din „Romeo şi Julieta" de Prokofiev, montarea coregrafică a Tildei Urseanu aduce şi contribuţii personale. In rolurile principale: Irinel Liciu şi Puşa Niculescu, ne-au apărut mai aeriene, evoluînd într-o atmosferă de basm, pe cînd Valentina Massini a dat o notă mai senzuală Ileanei. Am remarcat de asemenea creaţia deosebită a lui Gabriel Popescu care a imprimat lui Călin un caracter eroic; Gelu Barbu ne-a impresionat mai mult prin lirismul mişcărilor sale, iar Gheorghe Cotovelea a evidenţiat o mimică mai pronunţată, exteriorizînd puternic pasiunile personajului interpretat. In rolul împăratului, Oleg Danovski a redat plastic duritatea şi asperităţile acestuia prin mişcări şi o mimică expresivă, în timp ce Nicolae Bazaca, dominator, a desfăşurat aspectele variate ale talentului său.

Subliniem în mod special aportul considerabil în realizarea muzicală a spectacolului ce a revenit dirijorilor Egizio Massini şi Sergiu Comissiona, precum şi a unor instrumentişti de talent ca: Petre Vasilescu — oboist, Ion Bădănoiu — cornist, Ştefan Chiroiu — clarinetist, Alexandru Nicolae — flautist ş. a.

Baletul „Călin" de Alfred Mendelsohn reprezintă una din cele mai importante creaţii ale compozitorului. El nu este numai un omagiu adus celui mai mare poet al nostru, ci reprezintă în acelaşi timp o izbutită realizare a muzicii romîneşti, înscriindu-se la loc de frunte printre creaţiile valoroase de acest gen din ţara noastră.

SILVIAN GEORGESCU

Arta interpretativă a lui Daniil Şafran

La distanţă de 11 ani, Daniil Şafran a revenit în mijlocul nostru dînd două concerte, cu Filarmonica, sub conducerea lui Mircea Basarab şi cu orchestra Radiodifuziunii, sub bagheta maestrului Alfred Alessandrescu, apoi, acompaniat la pian de Nina Musinian, un recital.

Pentru că spaţiul revistei noastre este limitat, vom intra cît mai direct în temă. Artistul mînuieşte un violoncel Amati de o remarcabilă valoare. In raport cu dimensiunile violoncelelor moderne, acesta apare mic, cel mult trei sferturi. Ceea ce izbeşte, în primul rînd, la audiţie, este tonul excepţional de cald pe care D. Şafran reuşeşte să-l scoată, un ton vioriu şi dulce, uneori tînguitor, care cu deosebire în registrul mediu pătrunde şi înfioară pe ascultător. In grav, se produc, strunele fiind din material animal, şi unele vibraţii discordante — dar numai atunci cînd instrumentul este forţat de către artist. Ne-a impresionat în mod deosebit mîna stîngă a lui Şafran, puternică de parcă ar fi de oţel, şi ale cărei degete se mişcă, în pasajele rapide, cu o velocitate uimitoare. Justeţea intonaţiei este infailibilă iar staccatoul de mare precizie al interpretului face ca sunetele să se audă distinct, chiar la cele mai mici valori (de durată).

Şafran se apropie de muzică mai puţin ca un cerebral cît ca un mare senzitiv, vibrînd puternic îndeosebi la melodia nostalgică, la cantilena elegiacă din concertele unor romantici ca Schumann sau postromantici ca Dvorak, de pildă, unde se află, sub acest raport poate, cel mai la largul său. De aici şi unele propulsiuni către un plus de îndulcire prin acele *glissandi* care nu sînt totuşi folosite cu o frecvenţă supărătoare. In tehnica execuţiei sale, un indiscutabil progres îl constituie faptul că a reuşit să limiteze vibrato-ul său la acele pasaje unde el se face simţit cu necesitate; cu atît mai mare este eficacitatea acestuia.

Şafran îşi ia uneori, este adevărat, şi unele libertăţi de frazare ori de tempi, dar acestea sînt comandate de temperamentul său artistic şi nimeni, credem, nu ar putea să-i ţină rigoare de ele.

Asupra celor mai sus arătate stăruie însă puternica trăire a muzicii, temperamentul de înaltă tensiune al interpretului.

Pătrunzînd cu promptitudine esenţa deseori inefabilă, a operei de artă el şi-o asimilează rapid, pentru a o reda filtrată prin înţelegere şi prin sensibilitatea sa atît de ascuţită. Facilitatea cu care îşi apropie lucrările cele mai diferite ca execuţie şi totodată munca pe care o depune cu perseverenţă, au făcut ca Şafran să aibă permanent „sub mînă" un vast repertoriu din literatura clasică şi modernă a violoncelului: Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Boccherini, Schubert, Schumann şi Ceaicovski, apoi Debussy, Ravel, Prokofiev, De Falla, Ibert, Granados etc. etc...

Vor rămîne în memoria noastră pasiunea ardentă, nostalgică, a interpretărilor sale din concertele de Dvorak şi Saint-Saëns, fineţea realmente de filigran cu care a redat „Divertismentul" de Haydn—Piatigorski, reculegerea şi liniştea serafică din „Ave Maria" de Schubert, patosul comunicativ din „Valsul sentimental" de Ceaicovski, pentru a nu cita decît aceste lucrări.

Acompaniamentul pianistei Musinian a fost sobru, precis şi muzical.

Un frumos exemplu de colaborare armonioasă a solistului cu tutti orchestral a fost cel asigurat de conducerea muzicală a maestrului Alfred Alessandrescu, în concertul de Saint-Saëns.

Concertele date de Daniil Şafran la Bucureşti, precum şi la Cluj, Iaşi, Oraşul Stalin şi Tg. Mureş au reprezentat manifestări artistice care s-au înscris printre cele mai de seamă ale stagiunii noastre muzicale curente.

J. V. PANDELESCU

Monique de la Bruchollerie

Inconjurată de publicul romînesc cu o simpatie pe care şi-o cîştigase încă de acum zece ani, pianista franceză ne-a oferit prilejul să apreciem din nou calităţile ce ies din comun ale talentului său, şi totodată să luăm cunoştinţă de evoluţia ei artistică în acest răstimp.

Monique de la Bruchollerie face parte dintre virtuozii care, înzestraţi cu o forţă de comunicare ce acţionează sigur asupra auditorilor, le transmit, în chip voluntar şi în acelaşi timp, atrăgător, propria viziune asupra muzicii interpretate. Reflectînd, comparînd, punînd în cîntar normele stilistice consacrate, poţi să te laşi sau nu convins de această viziune; de cele mai multe ori însă, ea te prinde în mrejele ei, te cucereşte.

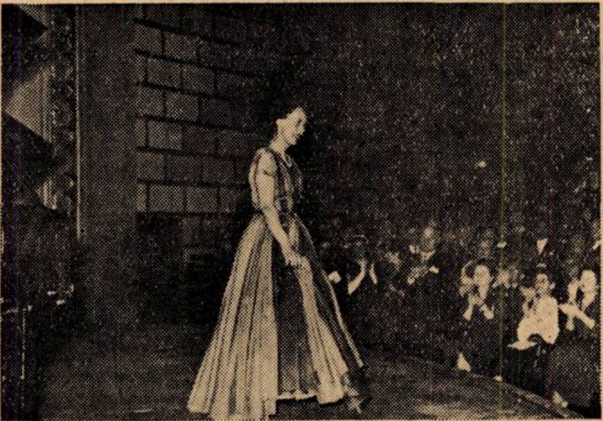
Imbrăţişînd retrospectiv concertele date de pianistă la Ateneu, putem afirma un lucru care, la prima vedere, ar părea contrar realităţii: amintirea ne păstrează, drept momentele muzicale cele mai frumoase, acelea de trăire lirică, în care excepţionalul dar al artistei de a da contur plastic frazelor — graţie unei inteligenţe muzicale rafinate exprimată printr-un „touché" foarte diferenţiat şi o paletă sonoră bogată — ne-a emoţionat profund. Cităm, în treacăt, cîteva exemple: întrebările şi răspunsurile de o diafană transparenţă din „Aria" sonatei în fa diez minor de Schumann, căldura violoncelistică a temei îngînate de mîna stîngă în Valsul opus 34 nr. 2 în la minor de Chopin, puritatea, de o nobilă interiorizare, a expunerii temei „Romanţei" din concertul în re minor de Mozart etc. De altfel, în aceste momente, am distins roadele pozitive ale evoluţiei artistice de care vorbeam mai sus; acestea sînt, credem, cele ce trebuie luate în considerare pentru situarea pianistei franceze în rîndurile adevăraţilor maeştri ai claviaturii din zilele noastre.

Și totuși... Monique de la Bruchollerie este înzestrată în primul rînd cu o vitalitate, un temperament exploziv, care „scoală lumea de pe scaun“. Faptul, atestat de orice auditor, de la muzicianul cel mai cultivat și pînă la amatorul ce intra, poate, pentru prima oară în sala Ateneului, este foarte adevărat. Numai că, pe cînd emoția lirică, ce exista mai puțin în trecut, a fost — credem — cucerită de artistă printr-o luptă cu ea însăși, prin cercetarea celor mai ascunse cute ale sensibilității sale, acest „temperament“ năvalnic nu a fost în aceeași măsură cizelat și supus necesităților expresiei muzicale; de aceea, atunci cînd se lasă în voia lui, interpreta depășește cîteodată limitele artisticului. Astfel, în finalul sonatei în si minor de Chopin tensiunea emoțională uriașă pe care o conține muzica s-a pierdut într-un tumult sonor dominat de zgomotul piciorului pe pedală, iar in „Dansul focului“ de Manuel de Falla mirajul ritmului a făcut-o pe pianistă să adauge o măsură întreagă textului, în momentul cel mai spectaculos...

Aceste elemente contradictorii au apărut și în concertul cu orchestra, care ne-a adus adevărate surprize. Așa se face că, fiind siguri de reușita perfectă a interpretării Concertului în si bemol minor de Ceaicovski, care, știam noi, „îi vine“ mai bine solistei, am plecat pînă la urmă încîntați de Mozart și — mai ales — de Franck. In adevăr, lucrarea clasicului rus, înscrisă între marile capodopere romantice ale genului, a fost concepută de pianistă exclusiv din punct de vedere al unei tensiuni dinamice exprimată printr-o virtuozitate eclatantă; patosul, frămîntarea interioară s-au pierdut însă (ca de altfel și orchestra dirijată de Mircea Basarab, la sfîrșitul concertului din 18 mai)... pe drum, împreună cu puritatea redării textului, sacrificată vitezei.

In schimb, am fost recompensați cu atîtea frumuseți! Să ne amintim numai de expresivitatea, mereu înnoită, de fiecare dată mai emoționantă în simplitatea ei, împrumutată de solistă motivului inițial de-a lungul primei părți a Concertului în re minor de Mozart. Și mai cu seamă să ne amintim de „Variațiunile“ de César Franck, a căror interpretare, atît în linia mare cît și în amănunt, a fost de neuitat. Am prețuit în primele variații, declamarea poetică a interpretei, de o vibrație interioară stăpînită, de o căldură sobră atît de caracteristică lui „Pater Seraphicus“, apoi, confruntare grandioasă, dramatică, cu orchestra, și în urmă, după trilul prelungit ce eliberează parcă forțe încătușate, jubilația luminoasă în final... Rareori ne-a apărut mai plină bogăția de simțire a acestei capodopere, ca și măiestria de arhitect muzical a lui Franck, ca în redarea — egal de logică și inspirată — a pianistei franceze.

Arta lui Monique de la Bruchollerie e făcută din multă spontaneitate, grație, și umor. De aceea ea e întotdeauna interesantă și vie, niciodată plicticoasă sau uniformă și poate fi egal de convingătoare în depănarea firului fragil al „Arabescurilor“ lui Schumann ca și în disonanțele grotești ale „Polcei“ lui Sostacovici. Și să ni se ierte dacă, la un timp oarecare după concertele și recitalurile acestei artiste, sîntem înclinați să uităm unele brutalități și lipsuri de „respect“ față de text și să reținem doar marile ei calități, cu mult predominante.



Monique de la Bruchollerie mulțumind publicului la Ateneu

ALFRED HOFFMAN

Cvartetul Avramov

La 7 mai, în preajma „Zilei Radiofoniei“, a concertat la București, pe temeiul schimburilor artistice dintre Radiodifuziunile romînă și bulgară, cvartetul Avramov al Radiodifuziunii bulgare. (In seara următoare, Cvartetul Radio de la noi a concertat la Sofia). Cvartetul Avramov se poate mîndri cu o activitate de aproape două decenii și cu peste 1000 de concerte date în acest răstimp atît în țară cît și în Germania, Austria, Cehoslovacia, Ungaria, Jugoslavia, Romînia și Albania. O asemenea activitate susținută a dus la realizarea unei omogenități remarcabile a ansamblului care s-a sudat într-un singur tot. Este de altfel, cea mai de seamă calitate a formației: nu avem a face cu *patru* instrumentiști (V. Avramov, S. Serțev, S. Magnev, C. Kughiiski) ci cu *un* cvartet... Omogenitatea nu se referă numai la aspectul sonorității ci și la acela al concepției interpretative, al stilului etc. Acest lucru s-a făcut simțit de-a lungul întregului concert. S-au cîntat cvartete de Mozart (Do major). Parașchev Hadjiev (nr. 1) și Ravel. A fost vizibilă dorința de a nu plăti tribut unei concepții superficiale, exterioare, despre muzica lui Mozart. Sobrietatea concepției am fi dorit-o însă îmbinată cu pregnanța expresiei. Profunzimea nu poate fi cîștigată prin sacrificarea caracterului supiu al expresiei mozartiene. Instrumentiștii au prezentat însă un Mozart greoi în care unele accente subite, bruște, dure, nu puteau salva discursul muzical de un caracter static necorespunzător.

Calități mai mari le-am găsit în interpretarea cvartetului de Hadjiev, lucrare matură, în care compozitorul a găsit o cale fericită de a face o sinteză între tradiția muzicii de cameră și cîntecul popular bulgar. Executarea plastică, vie, plină de inteligență muzicală a acestui cvartet ne-a dovedit o dată mai mult idealurile estetice comune ale compozitorilor bulgari și romîni. In Ravel, mai mult decît intuirea și redarea atmosferei specifice, a fost de apreciat desfășurarea clară a construcției.

Schimburile culturale între Radiodifuziuni sînt deosebit de rodnice, ele îngăduind o mai bună cunoaștere reciprocă. Asemenea schimburi de muzicieni interpreți cît și muzicologi-radiofoniști, ș.a. ar putea fi extinse și la alte țări prietene.

Ar fi o inițiativă bună...

FR. SCHAPIRA

Missa Solemnis

Cu adevărat solemnă, gravă, duioasă și mai ales plină de omenesc se relevă „Missa“, de la strigătul prelung al mulțimilor, care se pierde în chemarea unui singur glas, „Kyrie“, pînă la afirmarea deplină a năzuinței către fericire, purtată de inspirația uneia dintre cele mai nobile teme beethoveniene: „Dona nobis pacem“.

De aceea, un concert închinat acestei capodopere, căreia atît de rar i se face dreptate, capătă semnificația unui act solemn, a unui eveniment. Cu atît mai mult cu cît amintirea execuției de acum cîțiva ani, tot sub bagheta lui Constantin Silvestri, nu s-a șters încă.

Confruntînd realizarea recentă cu cea din trecut a lui Constantin Silvestri „Missa" păstrează linia mare a concepţiei, vigoarea şi pregnanţa contrastelor ca şi cizelarea detaliului. La acestea se adaugă însă o rigurozitate şi o fidelitate extremă faţă de textul partiturii. De aici rezultă o mai mare sobrietate care pare a fi elementul de bază al actualei interpretări. Ea este evidentă, de la gestul precis şi lapidar pînă la consecventa contopire a diferitelor episoade, de diferite caractere, în limitele unui stil unic, care traduce adîncul gîndului beethovenian direct, în semnificaţia lui autentică.

In interpretarea lui Constantin Silvestri „Missa", care, la o audiţie întîmplătoare sau insuficient realizată, poate apare o lucrare lungă, cu frumuseţi greu de pătruns, a dobîndit esenţialul: ascultătorul şi-a dat seama de diversitatea ideilor şi atotcuprinzătoarea inspiraţie beethoveniană.

Momentele de mare expresivitate ca acel „Christe eleison" sau emoţionantul „Benedictus" în care cantilena duioasă a unei violine îşi împleteşte viersul cu cîntul glasurilor omeneşti, „Agnus Dei" străbătut de implorarea dureroasă — miserere — apoi încordarea, freamătul peste care se ridică vocea ameninţătoare a unei trompete în faţa căreia altista rosteşte ruga „Agnus Dei qui tollis peccata mundi" şi însfîrşit impresionanta încheiere ce ridică făclia speranţei, au căpătat o tălmăcire desăvîrşită. Şi nu este întîmplătoare atenţia deosebită pe care C. Silvestri a dat-o episoadelor lirice, de mare intensitate afectivă, căci tocmai aci sălăşluieşte omenescul „Missei" prin care muzica depăşeşte sensul strict al textului de bază.

Dar imensele dificultăţi tehnice ale lucrării nu constau îndeosebi în aceste momente, ci în cele caracteristice stilului vocal simfonic: monumentalele fugi, pasajele de polifonie corală, în tempouri rapide (de pildă în „In gloria Dei patris amen", pentru a susţine unitatea fermă a ansamblului şi justificat de accentele prevăzute în partitură, C. Silvestri a fost nevoit să meargă către o execuţie — deşi perfectă în stil — puţin prea sacadată). Chiar dacă vigoarea corală nu a fost întotdeauna cea dorită, mai ales în cazul intrării individuale a vocilor, ansamblul coral al Filarmonicii poate număra execuţia Missei, printre realizările sale mari.

A fost evidentă munca intensă a întregului colectiv, muncă de asimilare şi mai ales de pătrundere muzicală, ca şi mîna experimentată a dirijorului Dumitru Botez (dirijor adjunct V. Pîntea, corepetitori N. Rădulescu şi Josef Prunner). Din cvartetul de solişti am remarcat din nou cunoscuta muzicalitate a sopranei Emilia Petrescu, atît de adecvată genului şi contribuţia admirabilă a tenorului specializat în oratoriu, Aurel Alexandrescu. Din ce în ce mai stăpînă pe partida ei în decursul celor trei concerte, mezzo-soprana Elena Cernei a completat cu frumoasele ei resurse vocale cvartetul, alături de basul A. Voinescu (de asemenea corect). De altfel, trebuie să menţionăm că îmbunătăţirea de-a lungul repetatelor execuţii este valabilă pentru ansamblul interpretării (pentru orchestră în special) care dacă nu ne-a mulţumit întru totul duminică dimineaţa, a stîrnit ovaţii marţi seara. (Este un semn sigur că o astfel de lucrare necesită un număr sporit de repetiţii).

Profesorului Alexandru Teodorescu — solo violină — îi datorăm în bună parte bucuria artistică a minunatului „Benedictus".

Pentru a releva importanţa acestui concert, Filarmonica de Stat „George Enescu" a asigurat sub semnătura lui Eugen Pricope un remarcabil program explicativ al lucrării.

Ultima noastră subliniere este aceea a artei interpretative a maestrului Constantin Silvestri.

ADA BRUMARU

Patimile după evanghelistul Matei

Din cele cinci pasiuni, pe care le-a scris J. S. Bach, două au rămas în repertoriul universal: „Pasiunea Sf. Ioan" şi „Pasiunea Sf. Matei" care, după ce au fost cîntate de cîteva ori în timpul vieţii lui Bach, au fost uitate timp de 100 de ani. Felix Mendelssohn Bartholdy a fost primul care a prezentat „Pasiunea Sf. Matei" în anul 1829 la Berlin. De atunci pînă astăzi această capodoperă în domeniul oratoriului este executată cu regularitate mai ales la Leipzig, unde s-a creat o adevărată şcoală în ceea ce priveşte interpretarea operelor corale de Bach.

Fr. Xav. Dressler, elevul celebrului cantor de la biserica Sf. Toma din Leipzig Karl Straube, venind la Sibiu, a pus tot efortul său în slujba creării unui centru muzical, care să aibă ca scop principal promovarea muzicii lui Bach, după modelul din Leipzig. Acest lucru a fost realizat de-a lungul deceniilor în mare măsură. Astfel, în fiecare an se cîntă aici una din pasiunile şi Oratoriul de crăciun de Bach.

In ziua de 7 aprilie 1957 a fost prezentată Pasiunea Sf. Matei de către corul „Bach", sub conducerea lui Fr. Xav. Dressler. Trebuie menţionat de la început că această reprezentare, prin calitatea execuţiei, a constituit o realizare de preţ în activitatea corului „Bach". Franz Xav. Dressler are o concepţie originală în ceea ce priveşte interpretarea acestei lucrări; bazîndu-se în mare măsură pe tradiţia şcolii de la Leipzig, el reuşeşte să imprime lucrării o puternică notă personală, dînd desfăşurării muzicale un caracter dinamico-dramatic deosebit. Acest lucru apare evident de la primul cor „Kommt ihr Thöchter helft uns klagen", care constituie de fapt introducerea — un fel de uvertură corală — scris pentru opt voci şi cor de copii, pînă la corul final. Dirijorul suprimă puţin caracterul epic al acestei pasiuni şi pune mai mult accent pe o desfăşurare dramatică a acţiunii. Ariile, care întrerup de fapt acţiunea, şi mai ales coralele — introduse pentru prima oară de către Bach în oratoriu ca un fel de participare a poporului — se integrează la Dressler perfect în construcţia arhitectonică a lucrării. Am putut menţiona în această privinţă coralul „Ich bin's" şi îndeosebi „Wenn ich einmal soll scheiden". Părţilor corale, scurte ca dimensiune, spre deosebire de cele din Pasiunea Sf. Ioan, Franz Xav. Dressler reuşeşte să le imprime totdeauna o mare expresivitate, o tensiune dramatică potenţată. In această privinţă este concludentă interpretarea corului doar de cîteva măsuri „Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen", în care dirijorul creează un moment de o rară frumuseţe muzicală. Recitativele — în general sec interpretate — primesc la el un caracter cald şi sugestiv.

La reuşita concertului au contribuit în mare măsură soliştii vocali şi instrumentali. Emilia Petrescu-Cironeanu (soprană) s-a distins prin vocea ei clară, bine filtrată şi prin muzicalitatea ei fină. Interpretînd aria „Aus Liebe will mein Heiland sterben" a dat dovadă de o înţelegere adîncă a acestei muzici.

Josi Hannenhein (altistă) a corespuns în mare măsură cerinţelor muzicale şi stilistice, mai puţin celor vocale.

Prin calităţile lui interpretative (vocale, muzicale şi stilistice), tenorul Toni Schlezack este evanghelistul ideal (personajul care povesteşte acţiunea). Toate recitativele şi unica arie cu cor au fost cîntate de acesta la un nivel artistic, care depăşeşte cu mult obişnuitul.

Anton Püllök (bariton) şi Vasile Gîrbu (bas) au corespuns doar într-o oarecare măsură cerinţelor. Foarte buni au fost soliştii instrumentali: A. Salmen, vioară, W. Seprödi, flaut, şi C. Scurtu, oboi. Ultimul este un bun muzician cu reale calităţi: ton nobil, cald, simţ ritmic şi intonaţie perfectă. A cîntat la fel de frumos şi la oboe d'amore.

La orgă a cîntat Horst Gehann, iar la cembalo Martha Gerger.

Corul a dat dovadă de multă însufleţire şi siguranţă în execuţie. A trecut cu succes multe pasaje grele, cum ar fi în duetul cu cor „So ist mein Jesus nun gefangen“ şi în corul „Sind Blitze...“. In privinţa orchestrei s-au observat unele decalaje, care însă n-au scăzut cu nimic reuşita concertului.

A. PORFETJE

Două opere în sala de concert

După succesul obţinut cu „Cavaleria rusticană“ de Mascagni, continuînd iniţiativa de a realiza opere-concert, formaţiile artistice ale Sfatului Popular al Capitalei au prezentat, în ultimele luni, pe estrada Ateneului, încă două opere: „Trubadurul“ de Verdi şi „Paiaţe“ de Leoncavallo.

*

„Trubadurul“ s-a bucurat de o distribuţie valoroasă, avînd în frunte cîţiva reputaţi solişti ai Teatrului de Operă şi Balet. Am putut asculta în Contele de Luna pe Mihail Arnăutu care, folosind vocea sa de o nobilă *rezonanţă a dat acestui rol un contur viguros* şi cald; pe Octav Enigărescu, mînuind cu dibăcie posibilităţile multilaterale ale belcanto-ului, pus în slujba unei expresii elocvente, şi pe Dan Iordăchescu care a cîntat cu impresionantă sinceritate şi deosebită muzicalitate.

Rolul Leonorei a fost interpretat de două tinere soliste ale Ansamblului S.P.C. Victoria Drăgănescu a înfăţişat cu voce puternică, clară şi suplă zbuciumul personajului interpretat iar Victoria Olariu-Hacik, care posedă o voce mai consistentă, a cîntat cu multă simţire. Ambele cîntăreţe au nevoie să-şi apropie prin studiu, o mai bună tehnică a nuanţelor şi agilităţilor vocale.

Folosind cu măiestrie vocea sa frumos timbrată, egală în toate registrele şi de mare strălucire în acute, tenorul Dinu Bădescu a realizat în rolul trubadurului Manrico, un fiu devotat mamei sale adoptive şi un îndrăgostit hotărît să-şi apere iubirea pentru Leonora. (Păcat însă că artistul nu renunţă la cunoscuta sa manieră de a escalada consoanele şi a produce confuzie de vocale, în acut). Tenorul Cornel Stavru, solist al Ansamblului M.F.A. a utilizat în realizarea aceluiaşi rol, excepţionale calităţi vocale şi o nestăvilită forţă de expresie. Cîntînd cu mult brio dificila arie „Di quella pira“, el a făcut dovada că se află pe drumul însuşirii unei serioase tehnici, de îmbunătăţirea şi desăvîrşirea căreia depinde o carieră în care publicul pune speranţe mari.

Zenaida Palli, cu inepuizabilele sale resurse vocale şi artistice, a făcut din rolul Azucenei o creaţie excepţională, demnă de cele mai neprecupeţite elogii. In acelaşi rol mezzo-soprana Speranţa Modval-Stoica a pus multă pasiune şi o voce suficient de suplă, dar uneori nesatisfăcătoare în grav. Este de recomandat să-şi îmbunătăţească dicţiunea.

Basul Mircea Buciu a interpretat pe Ferrando cu frază colorată şi dicţiune ireproşabilă iar în roluri mai mici am ascultat pe tenorul Ion Stoian, Olimpia Oancea, Aurelia Giurcan şi Iov Roşca.

Corul s-a prezentat bine pregătit (dirijor Ştefan Mureşanu, dirijor adjunct — Const. Romaşcanu). El a sunat închegat, nuanţat şi a cucerit admiraţia publicului. (Femeile — *îndeosebi — în „Corul maicilor“* iar bărbaţii în „Miserere“).

Dirijorului Emanoil Elenescu îi revine, în cea mai mare parte, meritul de a fi realizat acest concert reuşit. Orchestra, atentă la indicaţiile sale, datorită muncii depuse în laborioase repetiţii, a vădit o sensibilă îmbunătăţire.

*

In opera *„Paiaţe“* remarcăm valoroasa comportare artistică a soliştilor. Remarca este cu atît mai îmbucurătoare cu cît, în afară de baritonul Petre Ştefănescu-Goangă, toţi ceilalţi sînt elemente tinere.

Victoria Drăgănescu şi Victoria Olariu-Hacik (Nedda-Colombina) au marcat un pas înainte pe drumul studiilor care le-a condus către interpretări apreciate favorabil.

Subliniem de asemenea promiţătorul debut al tenorului Ion Stoian, într-un rol mai important (Peppe-Arlechinul) care, în afară de o voce catifelată a dovedit în „Serenada Arlechinului“ muzicalitate, o bună respiraţie, frază şi dicţiune. Găsim util ca tenorul Ion Stoian să-şi niveleze trecerea („pasajul“) la registrul superior şi să-şi rotunjească acutele.

Baritonul Petre Ştefănescu-Goangă (Tonio-Taddeo) a realizat un magistral „Prolog“, a cărui înregistrare va dăinui în timp, ca un model de înaltă măiestrie interpretativă.

Tenorul Cornel Stavru, în evident progres, interpretînd rolul lui Canio (Paiaţa), în aria din actul I, *„Vesti la giuba“* a pus accente de un emoţionant dramatism, ca un experimentat cîntăreţ, întrecînd apoi aşteptările prin strălucirea şi patosul dezlănţuit în actul al II-lea („Pagliaccio non son“) şi în final. O dozare mai susţinută a eforturilor şi o ponderată zăgăzuire a temperamentului său vulcanic îi vor asigura în viitor succese din ce în ce mai mari.

Datorită vocii sale, generoasă, suplă şi bine condusă, ca şi sensibilităţii sale artistice, baritonul Dan Iordăchescu s-a integrat în rolul lui Silvio, cu desăvîrşită şi convingătoare sinceritate, iar Octav Enigărescu a cîntat, în acelaşi rol, cu multă însufleţire, ambii culminînd în duetul cu Nedda.

Preţuim ca demnă de laudă realizarea corului „Delle campane“, (în special subliniem antrenantul „Din Don“, la sfîrşitul căruia sopranele au dat impresia depărtării), ca şi a corului din actul al II-lea („Marciale deciso“). Se pare totuşi, că ultimele repetiţii au obosit unele elemente corale (aceasta vădindu-se în executarea — uneori seacă sau prea deschisă — a acutelor).

Orchestra, sub conducerea dirijorului Iosif Conta a executat în condiţii foarte bune părţile ei de „solo“ („Prologul“, „Intermezzo“) iar unii solişti instrumentali (harpa, cornii, violoncelii) au adus o contribuţie pozitivă nivelului artistic al concertului. In general însă, orchestra a acompaniat pe solişti prea tare. Coardele nu au sunat totdeauna curat iar contrabaşii, în pasajele de solo au fost foarte slabi. Este de dorit ca pauzele dintre scene, neindicate de partitură, să fie evitate.

Sîntem convinşi că un număr mai mare de repetiţii cu orchestra vor da tînărului şi talentatului dirijor Iosif Conta satisfacţia unei realizări superioare.

Entuziasmul cu care toţi interpreţii — îndeosebi tinerii solişti — şi-au însuşit trei opere, în cîteva luni, cît şi primirea deosebit de călduroasă făcută de public acestor concerte sînt dovezi certe că un singur teatru de operă, cu numai patru spectacole pe săptămînă, este insuficient pentru Capitala noastră iar — pe de altă parte — că, cel puţin o bună parte din publicul amator de operă pune pe primul plan al preferinţelor sale *muzica de operă* şi poate face abstracţie de lipsa costumelor, a decorurilor somptuoase şi a variatelor „efecte“ scenice. Publicul aşteaptă însă ieşirea din făgaşul obişnuitului repertoriu şi atacarea cu curaj a unor creaţii mai puţin cunoscute.

AL. COLFESCU

Opereta „Plutaşul de pe Bistriţa“ de Filaret Barbu

In ultimii ani, teatrul de operetă din Bucureşti a depus eforturi remarcabile pentru realizarea unui repertoriu variat, în care creaţiile originale să ocupe un loc însemnat. După opereta „N-a fost nuntă mai frumoasă“ (N. Kirculescu), pe scena teatrului au apărut „Culegătorii de stele“ (Fl. Comişel), „Ana Lugojana“ (F. Barbu) şi excepţionala realizare „Lăsaţi-mă să cînt“ de Gherase Dendrino, lucrări care au contribuit la ridicarea nivelului artistic al operetei romîneşti. In articolul de faţă, ne vom ocupa de una din ultimele realizări în acest gen: opereta „Plutaşul de pe Bistriţa“ de Filaret Barbu. Compozitorul se află la cea de-a doua lucrare a sa în domeniul operetei, dar abordează pentru prima dată o tematică legată de viaţa contemporană, aceea a curajoşilor plutaşi care duc, pe apele repezi ale Bistriţei, materiale de construcţie pentru marele şantier al hidrocentralei „V. I. Lenin“.

Libretul deapănă povestea de dragoste dintre Tudor Avasiloaiei —Steaua văii Bistriţei— şi Ileana Ţăruş, frumoasa nepoată a bătrînului Mihai Gîngu, „staroste“ al plutăritului. Cei doi autori ai săi, Traian Iancu şi Ion Dacian, au construit un conflict interesant, o acţiune atractivă, pe alocuri chiar captivantă, dar din păcate nu totdeauna susţinută de eroi bine conturaţi.

Astfel, Tudor — prezentat ca un „erou“ în chip exagerat încă înaintea apariţiei în scenă — nu justifică îndeajuns această aureolă. Intervenţiile sale sînt palide, prezenţa redusă şi lipsită de semnificaţie. Ori de cîte ori acţionează (fie în lupta cu valurile Bistriţei — actul I, fie în acţiunea de stăvilire a apelor — finalul actului II sau cînd o salvează pe Ileana din mîinile lui Boacăşu — actul III) el nu apare pe scenă; despre faptele sale ne vorbesc celelalte personaje ale acţiunii.

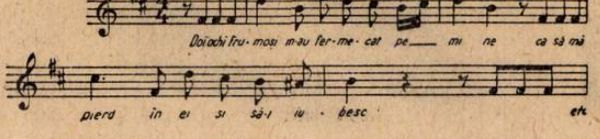
Ileana, mai prezentă în scenă, nu ne satisface, personalitatea ei fiind insuficient conturată.

Boacăşu, unicul personaj negativ, este într-un fel mai bine creionat. Dar şi la el, dragostea pentru Ileana şi ura făţişă faţă de Tudor nu justifică îndeajuns acţiunile sale criminale.

Spuneam că Boacăşu este unicul personaj negativ, deoarece Inspectorul, „Conu Jenică“, care nu-şi face datoria, deşi ţipă toată ziua, nu este de fapt decît o... caricatură (admirabil realizată de G. Groner). Cît priveşte pe Crizantema — cabaniera plutaşilor, o abilă transformare a tradiţionalei subrete operetiste — şi o serie de personaje secundare (bătrînul Gîngu, tuşa Minodora — cantoniera şantierului — Lipău şi veteranul Niculăiaş) sînt figuri izbutite, cu o importantă contribuţie în desfăşurarea acţiunii.

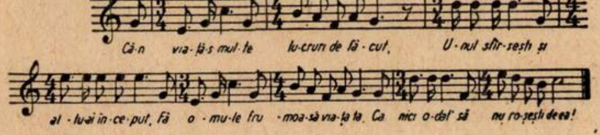
In ceea ce priveşte muzica, există pagini frumoase. Ne gîndim la romanţa Ilenei (Doi ochi frumoşi) în care compozitorul se afirmă ca un melodist cu înclinaţii spre lirism:

1.


Doi ochi fru-moşi m-au fer-me-cat pe— mi ne ca să mă
pierd în ei şi să-i iu-besc
etc

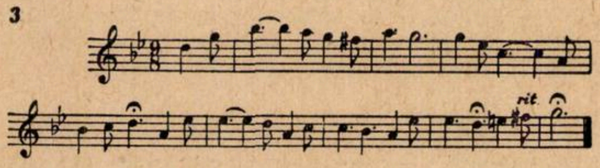
la marşul din finalul actului doi (cunoscut ca „Marşul constructorilor“ încă din timpul celui de-al II-lea Festival Mondial al tineretului şi studenţilor) cu accente energice, şi potrivit unei tratări mai ample, (de care compozitorul nu face însă uz) sau la duetul „Fă omule frumoasă viaţa ta“:

2


Că-n via-ţă-s mul-te lu-cruri de fă-cut, U-nul sfîr-seşti şi
al-tu-ai în-ce-put, Fă o-mu-le fru-moa-să via-ţa ta, Ca nici o-dat' să nu roşeşti de ea!

Trebuie să mai amintim aici şi folosirea pe un plan dramatic potenţat (mai mult schiţat decît realizat efectiv) a vechii melodii romîneşti „Plînge Bistriţa în vale“:

3



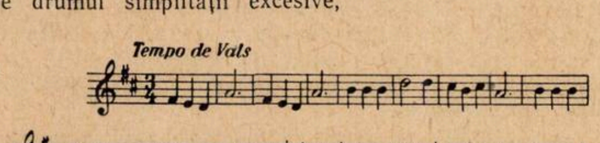
Dar în afara acestor izbutite momente, muzica operetei nu susţine dramaturgia libretului, nu o întregeşte, nu merge paralel cu ea, păstrîndu-se mai mult la nivelul unei ilustraţii muzicale.

Iată de ce credem că, din acest punct de vedere, se poate vorbi mai curînd despre lucrarea compozitorului F. Barbu ca despre o „comedie muzicală“ sau un „spectacol muzical“ dar nu despre o adevărată „operetă“.

Problema esenţială pe care o ridică „Plutaşul de pe Bistriţa“ este însă mult mai adîncă. Ea se leagă de modul în care compozitorul a înţeles să folosească elementele cîntecului popular. Progresele obţinute în ultimii ani de creaţia romînească de toate genurile dovedesc că majoritatea compozitorilor noştri au depăşit faza citărilor directe, că au reuşit să-şi apropie materialul folcloric în chip creator, să-l topească în complexitatea personalităţii lor şi să ajungă la o „autentică inspiraţie“ din folclor. Această metodă creatoare este cele mai adeseori absentă în muzica Plutaşului, compozitorul limitîndu-se fie la simpla citare (ca de pildă „Ia-ţi adio mamă bună“ — din finalul actului II), fie la uşoare modificări, materialul melodic nefiind susţinut suficient nici ritmic nici armonic (exemplu, aria lui Tudor din actul I).

Unele melodii create de compozitor (ca cea în tempo de vals cîntată de Ileana şi de corul de femei), merg pe drumul simplităţii excesive,

4



ceea ce le ştirbeşte individualitatea şi le micşorează potenţialul emoţional. Din această cauză personajele nu ajung să fie pregnant conturate pe plan muzical. Figuri atît de diferite ca Tudor, Boacăşu, Lipău, Crizantema sau Ileana, apar muzical nediferenţiate, neindividualizate, lipsite de intonaţii caracteristice, proprii fiecăruia.

Orchestraţia (aparţinînd lui Eugen Micu) în unele locuri variată şi strălucitoare, aduce o contribuţie valoroasă. Este fără îndoială, că aportul cel mai mare la reuşita spectacolului îl aduc interpreţii valoroşi ai teatrului de operetă: *Ion Dacian* (care deşi într-un rol ingrat şi-a afirmat din nou marile posibilităţi scenice şi vocale) *Silly Popescu, Virginica Romanovsky* (minunată prin verva şi umorul jocului, prin expresivitatea mimicii) *Maria Wauvrina* (care a creat în scurta apariţie a tuşei Minodora un moment de mare artă), *George Groner* ş. a. împreună cu direcţia de scenă (N. Constantinescu).

Sîntem bucuroşi că Filaret Barbu a început să lucreze la cea de-a treia operetă a sa, intitulată provizoriu „Haimanaua".

In numele adevăratei „accesibilităţi" îi dorim ca, de data aceasta compozitorul să folosească talentul său în slujba unei creaţii care să se poată numi „contemporană", nu numai în ceea ce priveşte tematica abordată ci şi prin felul cum este ea tratată pe plan muzical.

ANA FROST

Ansamblul C. C. S. la zece ani de activitate

Izvorît din necesitatea existenţei unui ansamblu artistic care să fie model şi îndrumar pentru miile de echipe artistice de amatori, provenite din rîndul salariaţilor din fabrici, uzine, întreprinderi şi instituţii, Ansamblul C.C.S., laureat al Premiului de Stat, s-a înfiripat încă în anul 1946 cu elemente tinere, recrutate din mijlocul acestor echipe.

Cu acest nucleu principal, instruit timp de aproape un an, ansamblul îşi începe activitatea în anul 1947 cu spectacolul „Cîntecul muncii".

Azi, după un deceniu de strădanii, căutări şi izbînzi, putem privi rezultatele obţinute de acest colectiv artistic, cu deplină mulţumire: un repertoriu de 400 de cîntece; aproape 2000 de spectacole la care au participat două milioane de spectatori; un lanţ neîntrerupt de succese în turneele din ţară şi de peste hotare, relevate în cuvinte elogioase de presa de specialitate; o adevărată şcoală din mijlocul căreia s-au ridicat interpreţi valoroşi, cunoscuţi şi apreciaţi în ţară şi la concursuri internaţionale ca Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, Ion Prisăcaru, Sergiu Comissiona etc.

Nu putem uita însă, că, mai presus de aceste realizări, după multe şi laborioase frămîntări, stabilindu-şi profilul cel mai potrivit şi orientîndu-şi activitatea axată pe cîntecul şi dansul popular şi a lucrărilor contemporane, care reflectă lupta, năzuinţele şi victoriile celor ce muncesc pentru construirea socialismului, Ansamblul C.C.S. a adus o contribuţie deosebită la ridicarea artei romîneşti, la cunoaşterea şi adîncirea tezaurului folcloric al cîntecului şi jocului nostru, în ţară şi peste hotare, unde a cultivat trainice prietenii între oamenii muncii.

Nu putem uita, de asemenea, că pentru muzica creată special pentru acest ansamblu la dansurile „Cînd strugurii se coc", „Joc din Oaş", „Rapsodia Oltenească", „Ciobănaşul", ca şi pentru „Balada despre Gheorghe Doja", compozitorii Mihail Jora, Paul Constantinescu şi Constantin Palade au fost distinşi cu titlul de laureaţi ai Premiului Stalin.

Iată de ce ne asociem cuvintelor de caldă preţuire rostite cu prilejul festivităţii de sărbătorire a zece ani de activitate a Ansamblului C.C.S., care a avut loc în ziua de 20 mai 1957 şi dorim întregului colectiv succese din ce în ce mai mari, pe drumul promovării artei romîneşti.

AL. A. C.

Note din Iaşi, Cluj şi Oraşul Stalin

Oraşul Iaşi a fost înzestrat prin grija Sfatului Popular Regional şi a Casei Regionale de Creaţie Populară, cu o nouă instituţie: *Şcoala Populară de Artă.* După experienţa făcut în anul şcolar 1955—56 cînd instituţia a funcţionat pe bază de voluntariat a unor cadre de specialitate, în actualul an şcolar s-a trecut la etatizarea ei.

In prezent şcoala cuprinde secţiile: muzică, teatru, coregrafie şi plastică. Din secţia de muzică fac parte deocamdată catedrele de canto, violină, pian, acordeon şi dirijat metodic, cu perspective de introducere treptată a tuturor disciplinelor.

Cursurile sînt frecventate de cca. 300 elevi, în majoritate salariaţi ai diferitelor întreprinderi şi instituţii din oraşul Iaşi, care au fost admişi în şcoală în urma unui examen de verificare a aptitudinilor lor. Cu toate că şcoala luptă din greu cu o serie de lipsuri, realizările ei s-au afirmat totuşi cu prilejul primei producţii organizată în luna aprilie. Depăşind aşteptările, clasele tuturor secţiilor s-au întrecut în a prezenta programe cît mai bine pregătite, spre satisfacţia numărului mare de spectatori care... şi el a depăşit cu mult aşteptările.

Dacă în general prima producţie a şcolii populare de artă din Iaşi poate fi calificată ca un spectacol reuşit, ea reclamă o mai mare grijă pentru viaţa şi perspectivele tînărului lăcaş de cultură, menit să sprijine cultivarea şi dezvoltarea talentelor răsărite din rîndul oamenilor muncii, precum şi a cercurilor artistice de amatori ale sindicatelor şi căminelor culturale. Lipsurile materiale (semnalate într-un raport al direcţiunii acestei şcoli) sînt de natură să stînjenească într-o oarecare măsură desfăşurarea în bune condiţii a procesului de învăţămînt. Instituţia funcţionează pro-

Ansamblul coral C.C.S. cu prilejul spectacolului festiv.

vizoriu într-o aripă de la ultimul etaj al Palatului Culturii, de unde va trebui să se mute, spre a face loc unei alte instituţii. Această situaţie, ivită în timpul anului şcolar, provoacă serioase dificultăţi. Socotim că Secţiunea Culturală a Sfatului Popular Regional, are datoria să sprijine funcţionarea normală a şcolii, asigurîndu-i condiţiile necesare. Aceeaşi datorie o are şi Casa Regională a Creaţiei Populare care a iniţiat înfiinţarea şcolii.

Ar fi fost de dorit ca măcar la prima producţie a şcolii populare de artă de la Iaşi să ia porte un delegat al Casei Centrale a Creaţiei Populare, spre a se orienta la faţa locului asupra vieţii şi nevoilor şcolii.

Profilul şcolii, redus la început, se cere mereu amplificat pentru a corespunde astfel unor reale necesităţi cultural-artistice manifestate în lumea artiştilor amatori.

Concursurile cercurilor artistice de amatori au arătat cu prisosinţă, că în ţara noastră sînt numeroase talente care au însă nevoie de o îndrumare calificată. De aici necesitatea înfiinţării şi sprijinirii şcolilor populare de artă, al căror număr se ridică în prezent la 20 şcoli cuprinzînd aproximativ 15.000 elevi.

SORIN VINATORU

* * *

In luna aprilie, nu mai puţin de cinci recitale şi două concerte de muzică corală au îmbogăţit activitatea artistică a Filarmonicii din Cluj. In ordinea importanţei se situează în primul rînd cele trei concerte simfonice. Primul concert din 7 aprilie dirijat de Mircea Popa din Timişoara, avînd ca solistă pe Marieta Demian, a cuprins următoarele lucrări: Poemul simfonic „Moartea Zimbrului" de Andreescu Skeletty, Concertul pentru pian în mi minor de Chopin şi Simfonia VI (Pastorala) de Beethoven. Surpriza acestui concert a constituit-o Poemul de Skellety care s-a bucurat de o primire neaşteptat de călduroasă. Lucrarea a mai fost cîntată acum 10—12 ani, însă între timp i s-a pierdut partitura astfel că autorul a trebuit s-o refacă cu unele modificări, ceea ce echivalează cu o cvasi primă audiţie. La succesul poemului a contribuit solistul Traian Popescu a cărui voce de bas cu un timbru deosebit de plăcut a impresionat prin căldura şi amploarea ei.

Al doilea concert din 18 aprilie dirijat de Antonin Ciolan, solist fiind violonistul Ruha Ştefan, a cuprins în programul său uvertura la opera „Ruslan şi Ludmila" de Glinka, concertul pentru vioară de Ceaicovski şi din nou poemul „Moartea Zimbrului" de Skeletty, lucrarea fiind reluată la cererea publicului. Acest concert a fost închinat „Zilei oamenilor de ştiinţă" desfăşurarea avînd loc la sfîrşitul sesiunii de lucru a Filialei Academiei R.P.R. din Cluj.

Următorul concert a avut loc în 21 aprilie cuprinzînd în program lucrări de Vivaldi (Concerto grosso nr. 4), Beethoven, (Concertul în mi bemol nr. 5) şi Brahms (Simfonia I-a). Pianista Aurelia Cionca a dat o interpretare viguroasă concertului de Beethoven, cu toate că uneori s-a lăsat antrenată către o interpretare aproape chopiniană.

Dirijorul concertului, Gheorghe Vintilă, a fost preocupat îndeosebi de Simfonia I-a de Brahms, care a constituit punctul de greutate al programului.

Muzica de cameră a fost reprezentată mai bogat şi mai cuprinzător. Remarcăm îndeosebi recitalul de lieduri din 4 aprilie dat de tenorul Ion Piso de la Opera Romînă şi soprana Annamaria Albert de la Opera Maghiară care au interpretat lieduri de Beethoven, Schumann, Liszt, Fauré, Enescu şi Jora. Tenorul Ion Piso ne dovedeşte din ce în ce mai mult o deosebită sensibilitate pentru lieduri. Interesante prin noutatea şi prospeţimea mijloacelor expresive ne-au părut: „Tu m-ai uitat" de George Enescu, „Moină" şi „Proză" (în primă audiţie la Cluj) de M. Jora, de o inspiraţie nobilă şi un farmec poetic deosebit.

Următorul recital a avut loc în 13 aprilie dat de tînărul violonist Ştefan Lory, la pian — Ferdinand Weiss. Programul a cuprins lucrări de Bach, Beethoven, Brahms, Stravinski, Tiberiu Olah, Szymanovsky şi Prokofiev. Violonistul Ştefan Lory prezintă o remarcabilă înţelegere şi atracţie pentru genul muzicii de cameră. Repertoriul larg — de la Bach la Prokofiev — nu a îngreunat înţelegerea lucrărilor atît de diverse ca stil. Cu minusurile inerente începutului, cei doi interpreţi se situează printre cei mai inimoşi susţinători ai muzicii de cameră.

Un loc aparte îl ocupă concertul coral din 8 aprilie dat de corul maghiar din Cluj, dirijat de Nagy István cu ocazia împlinirii a 75 de ani de la naşterea compozitorului maghiar Zoltan Kodaly. Programul ne-a înfăţişat o parte din cele mai interesante lucrări corale ale marelui compozitor printre care amintim: „Dorinţa de pace", „Cîntec de seară", „Bătrînii", „In pădurea verde", „Ce-i ce-ntîrzie mereu" şi altele.

Ciclul muzicii de cameră a fost încheiat de recitalul flautistului Dumitru Pop, acompaniat de Harold Enghiurliu; în program muzică franceză de compozitorii: L'Oeillet, Méhul, Couperin, Debussy, Ibert, Milhaud. Ne-a reţinut atenţia îndeosebi sonata de Darius Milhaud în primă audiţie (original scrisă pentru vioară) o lucrare care, deşi îmbibată de atmosfera debussystă, păstrează originalitatea compozitorului, tendinţa sa de a lărgi resursele expresive ale instrumentelor. Străduinţa interpreţilor a fost apreciată călduros de publicul prezent.

GH. MERIŞESCU

*

Nicolae Bretan şi creaţia sa muzicală sînt cunoscute mai ales în Ardeal şi la Cluj.

Prima sa lucrare lirică, prezentată pe scena Operei de Stat din Cluj, la numai un an după înfiinţarea acesteia (1921), a fost „Luceafărul" pe versuri de Eminescu.

Autor a încă două opere — „Eroii de la Rovine" (scene din Scrisoarea a III-a de Eminescu), prezentată în 1935, şi „Horia", compozitor a peste două sute de cîntece şi lieduri pe versuri de poeţi romîni şi străini, director de scenă la Opera clujană şi, înainte, cîntăreţ la Bratislava şi la Budapesta, înzestrat cu o frumoasă voce de bariton, cultivată la Viena cu sprijinul unei burse a „Societăţii pentru fond de teatru romînesc" de la Braşov, Nicolae Bretan — care a împlinit recent frumoasa vîrstă de şaptezeci de ani — a slujit şi slujeşte cu cinste muzica romînească.

G. SBIRCEA

* * *

Concertul simfonic al Filarmonicii „George Dima" din 2 mai 1957, a impresionat în mod deosebit prin faptul că atît orchestra cît şi dirijorul Erich Bergel (dirijor permanent al Filarmonicii din Oradea) au realizat un concert bun.

Cele două dansuri simfonice de Constantin Bobescu au fost preţuite de către public. Primul dans, intitulat „După muncă", valorifică vigoarea folclorului nostru. Execuţia, în general avîntată şi convingătoare, a făcut ca unele lipsuri de sincronizări să nu dăuneze aspectului general. „Muşamaua", cel de-al doilea dans, se caracterizează prin contrastul realizat de compozitor — o melodie largă şi generoasă alternînd cu momente de vioiciune. Orchestraţia foarte reuşită ca şi execuția plină de însuflețire, au făcut ca stilul popular să fie redat autentic și neforțat în ansamblul simfonic.

Lucrarea în care dirijorul a arătat măsura posibilităților sale a fost Simfonia I-a de Brahms. Cu o gestică variată și precisă, dublată de expresivitatea feței, cu o concepție justă, cunoștințe artistice temeinice și o bună memorie, Erich Bergel s-a impus ca un tînăr dirijor căruia viitorul îi deschide frumoase perspective.

S-a observat însă o aproape exclusivă preocupare pentru monumental și dramatic. Interpretarea Simfoniei de Brahms a fost astfel lipsită de poezia care străbate creația lui Brahms și care constituie un esențial element în conținutul ei de idei. Momentele de cantabilitate au fost trecute fără suficientă insistare, ceea ce a provocat un aspect de monotonie, cu toată amploarea sonorităților. Partea a doua, în special, a fost lipsită de farmecul pe care poate și trebuie să-l aibă.

Solist al concertului a fost clarinetistul Șolea Cristea, din Cluj. Pe deplin stăpîn pe posibilitățile tehnice și de interpretare, cîntînd cu claritate, expresivitate, precizie și avînd un ton cald și bine dozat, integrîndu-se în linia justă de interpretare, Șolea Cristea a redat la un remarcabil nivel artistic, susținut și de un bun acompaniament al orchestrei, Concertul în La major pentru clarinet și orchestră de Mozart. O diferențiere mai mare a intensităților ar fi dat o și mai mare putere de convingere interpretării sale.

L. T. TECLU

ACTIVITATEA MUZICALĂ IN ȚARĂ

Din informațiile primite de la Filarmonicile de Stat din provincie desprindem următoarele interpretări de creații muzicale romînești :

IAȘI

„Sîrba moldovenească“ de Achim Stoia, dirijor : G. Pascu ; „Valurile Dunării“ de Ivanovici, dirijor : Theodor Avitahl.

TIMIȘOARA

„Suita I-a“ de George Enescu, dirijor : V. S. Jianu.

SIBIU

„Concerto grosso nr. 1“ op. 17 de Filip Lazăr, „Suita I-a“ de Achim Stoia, dirijor : Henry Selbing ; „Poem liric“ de Mircea Basarab și „Simfonia în Sol“ de Andreas Porfetje (în primă audiție pe țară), dirijor : Mircea Lucescu.

CRAIOVA

„Dans simfonic“ de Sergiu Sarchizov și „Potpuriu de melodii populare romînești“ de Const. Bobescu, dirijor : Victor Golescu.

GALAȚI

„Bagatella“ de Leon Klepper, „Balada“ de Ciprian Porumbescu (solist Aurel Olariu), „Trei jocuri din Ardeal“ de Achim Stoia, „Dans simfonic“ de Sergiu Sarchizov și „Ciobănașul“ de Paul Constantinescu, dirijor : Alecu Sfetcu ; Poemul simfonic „Aurel Vlaicu“ de A. Drăgan, (primă audiție), dirijor : Ury Schmidt.

BOTOȘANI

„Trei jocuri din Ardeal“ de Achim Stoia, și „Dans simfonic“ de Sergiu Sarchizov, dirijor : Cornelia Voina ; „Dans țărănesc“ de Const. Dimitrescu și „Ochi albaștri“ de Eduard Caudella (solistă Cornelia Gavrilescu), dirijor : Max Weber.

TG. MUREȘ

„Trei dansuri romînești“ de Theodor Rogalski, dirijor : G. Petrescu.

BAIA MARE

„Concert pentru pian și orchestră“ de Mansi Barberis (primă audiție pe țară), solistă Grete Miletineanu, dirijor : Silviu Zavulovici ; „Uvertura Moldova“ de Eduard Caudella (primă audiție), dirijor: Vasiliu Becea ; „Divertisment rustic“ de Sabin Drăgoi, dirijor : Erich Bergel.

DE PESTE HOTARE

Comemorarea lui George Enescu la Paris

J. Bordeneuve, secretar de stat pentru artă și literatură rostindu-și cuvîntul.

Cu prilejul împlinirii a doi ani de la moartea lui George Enescu au avut loc la Paris impresionante manifestări omagiale, închinate marelui nostru compozitor și interpret.

La 4 mai, ministrul R. P. Romîne în Franța, Mircea Bălănescu, împreună cu colaboratori ai legației, delegația guvernamentală culturală romînă, în frunte cu academicianul Mihail Ralea, Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P. Romînă, reprezentanți ai Ministerului de Externe și ai Ministerului Artelor al Franței, Bondeville, directorul Teatrului Național de Operă din Paris, compozitorul Marcel Mihalovici, sculptorița Margareta Lavrillier-Cosăceanu, scriitorul Claude Sernet, secretarul Asociației de prietenie Franța—Romînia, Eugene Kerbaul, Kolomba Voronca, reprezentanți ai presei, etc., au depus coroane de flori la mormîntul lui George Enescu din cimitirul Père Lachaise.

In după-amiaza zilei de 6 mai a avut loc la Conservatorul național de muzică și la Teatrul de operă o manifestare deosebit de călduroasă a prieteniei romîno-franceze: solemnitatea dezvelirii a două busturi ale lui George Enescu, oferite de Academia R.P. Romîne și Uniunea Compozitorilor din R.P. Romînă, opere remarcabile ale sculptorilor Margareta Lavrillier-Cosăceanu și Gheorghe Anghel. Ceremoniile s-au desfășurat în prezența ministrului R.P. Romîne în Franța — Mircea Bălănescu — a d-lui Jacques Bordeneuve, secretar de stat pentru artă și literatură, a delegației guvernamentale culturale romîne și a unei numeroase asistențe, compusă din personalități politice, oameni de cultură, critici și interpreți muzicali, foști prieteni, elevi și colaboratori ai maestrului.

Solemnitatea de la operă a fost radiodifuzată de postul de radio francez și retransmisă ulterior pe posturile noastre de radio.

In cuvîntările sale, Mircea Bălănescu a vorbit despre strălucita carieră de compozitor și interpret a lui George Enescu, subliniind dragostea de patrie care l-a animat pe marele muzician-patriot pînă în ultima clipă a vieții sale. „George Enescu — a spus apoi vorbitorul — a iubit mult Franța, — cu care temperamentul său de latin își găsea multe afinități“.

„Ceremonia care ne reunește astăzi aici — a spus în încheiere ministrul R.P. Romîne în Franța — coincide cu noile eforturi pe care le întreprindem pentru a dezvolta și pentru a strînge și mai mult legăturile culturale dintre Romînia și Franța. Astăzi, și lucrul acesta nu poate decît să ne bucure, compatrioți de-ai noștri și de-ai dv., filozofi, oameni de știință, poeți, romancieri, muzicieni, cineaști, se întîlnesc, discută, schimbă păreri, experiențe, metode de lucru, într-o atmosferă de largă înțelegere. Ei toți speră că din aceste contacte personale, stabilite aici, vechea noastră prietenie se va dezvolta, se va reînnoi în spiritul stimei și respectului reciproc, al egalității fructuoase și promițătoare, așa cum se cuvine între țări care își dăruiesc valori una alteia“.

In cuvintele sale, dl. Jacques Bordeneuve, secretar de stat pentru artă și literatură, a evocat creația lui Enescu, insistînd mai ales asupra operei „Oedip“, care a fost prezentată pentru prima oară la Opera din Paris. Vorbind despre personalitatea lui Enescu, dl. Bordeneuve a spus:

„Pilda pe care ne-a dat-o Enescu este una dintre cele mai emoționante pe care am putea-o găsi în întreaga istorie a artelor. Cînd spunem că Enescu nu trăia decît pentru muzică exprimăm un adevăr recunoscut de toți, și pe care el însuși îl arăta în modul cel mai convingător: familia mea, spunea el, este alcătuită din muzicieni, astfel că am rude pretutindeni... Acesta a fost marele artist Enescu, slujitor incomparabil, pînă la abnegație, al artei sale.

Sînt fericit să exprim, în numele guvernului Republicii Franceze, recunoștința noastră guvernului Republicii Populare Romîne care, cu prilejul celei de-a doua comemorări a morții lui George Enescu, a oferit Conservatorului Național din Paris acest bust — omagiu al scumpei sale patrii — bust care păstrează amintirea acestui strălucit artist, exemplu admirabil pentru elevii săi, simbol a ceea ce este comun în cultura celor două țări ale noastre și mărturie a universalității unei arte care nu cunoaște frontiere“.

Apoi, în seara zilei de 7 mai a avut loc, la legația noastră de la Paris, un concert la care au participat: delegația guvernamentală culturală romînă, ministrul R.P. Romîne din Franța, reprezentanți ai corpului diplomatic din Paris, printre care ambasadorii U.R.S.S., Finlandei, R.P. Albania, Iranului, Indoneziei, Etiopiei etc., funcționari superiori din Ministerul Afacerilor Externe, numeroase personalități din viața culturală și artistică, numeroși profesori universitari între care: André Langevin, René Maublanc, Masset, ziarista Geneviève Tabouis, deputații Raymonde Drone, Rabaté, Florimond Bonte, Georges Maranne, funcționari superiori de la U.N.E.S.C.O ca Maurice Marchal, Michel Dard etc.

Au fost executate creații ale marelui compozitor romîn și anume „Impresii din copilărie“ — opus nr. 28 pentru vioară și pian, în interpretarea lui Ștefan Gheorghiu, (vioară) și Valentin Gheorghiu (pian); „Piesă de concert“, interpretată de muzicienii francezi Marie Thérèse Chailley, (violă) și Nicolas Astrinidis (pian); „Sonata în la minor, pentru pian și vioară“, interpretată de Valentin Gheorghiu și Ștefan Gheorghiu.

Concertul s-a bucurat de un deosebit succes, asistența aplaudînd îndelung pe valoroșii interpreți ai operelor lui George Enescu.

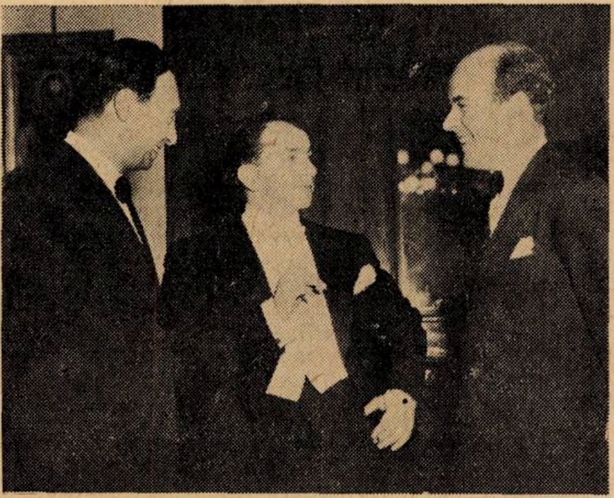
Mîndru Katz în Franța și Islanda

In cursul lunii martie pianistul Mîndru Katz, artist emerit al R.P.R., a întreprins un turneu de concerte peste hotare. Succesele dobîndite de interpretul romîn sînt oglindite în cronicile apărute în presa occidentală, din care spicuim cîteva crîmpeie.

Ziarul *„Franc Tireur"* din Paris, sub titlul „Mîndru Katz, pianist" și sub semnătura criticului muzical L. Algazi, scrie între altele: „Pianistul romîn Mîndru Katz dispune de vitalitatea și suflul indispensabil operelor de mare anvergură ca Sonata în re minor de Beethoven sau ca cea în si bemol de Chopin... Succesul pe care l-a obținut marți seara, în sala Gaveau, constituie o frumoasă încurajare, dacă nu chiar o consacrare".

In ceea ce privește presa din Islanda, sub inițialele G. G. citim în *„Albydubladid"* din Reykjavik: „Este un lucru rar să fim vizitați de un artist romîn, dar în prezent ne vizitează unul cu numele Mîndru Katz. El este un pianist distins. Tehnica sa este extraordinară, exprimarea deosebit de clară, are suficient temperament, fără sentimentalitate, de exemplu în Chopin. Suita lui Enescu *în Re-major*... interesantă și demnă de remarcat. Haydn și Beethoven... bine interpretați cum era de așteptat. Chopin... interpretarea independentă și tehnica în așa fel încît era o delectare să-l asculți". Apoi cronicarul Vikar, în articolul său „Minunat recital", din *„Morgunbladid"* spune: „Mîndru Katz este un pianist eminent, din punct de vedere tehnic aproape perfect și înzestrat cu un spirit și o sensibilitate neobișnuită, care a reușit să scoată din bătrînul instrument de la Austurbaejarbio, o frumusețe de un farmec rar".

Iar Björn Franzson în *„Pjodviljinn"*, apreciază astfel recitalul dat la Austurbaejarbio de interpretul nostru: „De data aceasta publicul a avut prilejul să asculte pe un tînăr pianist din Romînia, Mîndru Katz, care a cîntat la Austurbaejarbio miercurea și joia trecută, sub auspiciile „Societății muzicale" și care s-a produs în mai multe țări din Europa în ultimul timp și va continua să se producă aici. Katz a început recitalul cu o suită în Re-major de compatriotul său Enescu, care este în general considerat cel mai mare compozitor din Romînia (născut în 1881). A urmat apoi o serie scurtă cu variațiuni de Haydn și sonata în re-minor (op. 31,2) de Beethoven. Partea finală a programului a fost dedicată în întregime lui Chopin: Sonata în si-minor, Nocturna în Mi-major, șase preludii și trei studii. Compozițiile lui Chopin au fost fără îndoială minunat executate, dar autorul acestor rînduri crede că artistul a excelat în prima jumătate a programului. Executarea sonatei lui Beethoven a fost minunată. N-a lipsit tehnica, nici frumusețea tonalității, nici abilitatea muzicală, energia și finețea. Tușeul ușor în scurta arie a lui Haydn a fost admirabil. Katz este unul din acei pianiști care nu sînt numai înzestrați cu măiestrie tehnică ci și cu o natură artistică reală și alte calități; de aceea el reușește cît se poate de bine să impresioneze pe ascultătorii săi. Fără îndoială, el este unul din cei mai buni pianiști care s-a produs la noi".



Mîndru Katz împreună cu violonistul Loveday și pianistul Cassini

BIBLIOGRAFIE ȘI DISCOGRAFIE

Studii progresive pentru vioară de E. Cobilovici

Către sfîrșitul lui 1955 apărea în vitrine o binevenită lucrare de pedagogie instrumentală: Studii progresive pentru contrabas, purtînd subtitlul Game și intervale în modul minor melodic, de Iosef Prunner, artist emerit al R.P.R., profesor cu o activitate de peste 45 de ani la Conservatorul din București. În cuvîntul introductiv, autorul arată că în prezentarea materialului i-a fost de un real folos colaborarea cu Emil Cobilovici.

Cobilovici are o apreciabilă experiență formată de-a lungul a mulți ani. A cîntat vreme îndelungată la vioară în orchestra Filarmonicii unde activează și în prezent, a fost profesor de vioară timp de 30 de ani (actualmente funcționează la Școala Populară de Artă din București).

Preocupările de pedagogie violonistică ale lui s-au concretizat în trecut într-o lucrare publicată în 1932 de către editura pariziană Henry Lemoin și intitulată: Tableaux synoptiques des sons harmoniques du violon. Ea prezintă un *interes nu numai pentru tinerii violoniști ci și pentru compozitori*. Lucrarea a fost elogios apreciată de George Enescu, George Georgescu, Pierre Monteux *etc. Credem că republicarea ei la noi ar fi folositoare.*

În anii din urmă Emil Cobilovici a dat la iveală trei caiete de „Studii progresive pentru vioară" tipărite de E.S.P.L.A.

Primul caiet, op. 3. — Game și intervale în modul minor melodic — a apărut în 1955 fiind scris în colaborare cu I. Prunner. Al doilea și al treilea caiet, — op. 4 arpegii și op. 5: Game și arpegii în duble coarde, reprezentînd rodul muncii personale a lui Cobilovici — au apărut de curînd.

Cercetînd lucrarea putem desprinde calități din care menționăm:

— Elasticitatea metodei: profesorul cu care lucrează elevul are putința să-i indice acestuia fragmente de exerciții corespunzătoare gradului lui de cunoștințe (poziției) la care a ajuns în studiul viorii.

— Exercițiile sînt toate întemeiate pe modul minor melodic, ceea ce oferă posibilități sporite de ordin intonațional, auditiv și tehnic, în formarea și dezvoltarea acurateții, articulației și agilității instrumentale.

— Tonalitățile (majore și minore) posibile pe aceeași treaptă a gamei — alterată sau nealterată — sînt reduse la o singură gamă, transpunerea putînd fi ușor făcută de elev după modelul unui „medalion" explicativ întîlnit la începutul exercițiilor.

— Nu se pornește de la gamă, ca de

obicei, ci ea e obținută treptat, apărînd ca o rezultantă. Se construiesc exerciții pe fiecare grad al scării muzicale folosite ca tipar. Sînt consacrate de asemenea exerciții speciale pentru buna intonare a dificilelor intervale alterate. Gama cromatică și gama sunetelor armonice intră și ele în preocuparea autorului.

— Arpegiile sînt prezentate în poziție largă, strînsă și mixtă, în stare directă, răsturnarea I-a și a II-a, fiecare grup avînd un exercițiu final de sinteză.

— Intervalele armonice în duble corzi (de la unison pînă la decime) formează un material didactic bogat, tratat cu metodă și adîncime, în multiple combinații. Însfîrșit, se mai adaugă exerciții de forte și piano cu aplicații la duble corzi.

Ținînd seama de lipsa de material muzical didactic resimțită acut la noi, putem spune că alături de alte lucrări de acest gen datorate lui Adrian Sarvaș și Eugen Cuteanu, studiile progresive ale lui Emil Cobilovici, reprezintă un aport modest dar de mare preț la dezvoltarea școlii noastre violonistice.

E. P.

O culegere de cîntece tipărite la Craiova

Salutăm inițiativa Casei Regionale a Creației Populare din Craiova care a editat o colecție de 21 coruri, prelucrări ale folclorului regional. Lucrările corale din colecția de față împlinesc o lipsă care s-a făcut simțită în activitatea Ansamblului Artistic de Stat „N. Bălcescu" și a numeroaselor formații corale de amatori din regiunea Craiova.

Culegerea de față cuprinde prelucrări ale cîntecelor populare propriu-zise pentru coruri mixte și bărbătești. Prelucrarea „cîntecelor propriu-zise" este justificată prin proporția lor în creația populară, cît și de importanța lor în practica artistică actuală a maselor muncitoare. Tematica poetică a acestui gen este foarte bogată și variată.

Culegerea a cuprins într-un mănunchi varietatea de teme a acestui gen de cîntec, demonstrînd o justă alegere a compozitorilor care au abordat întregul conținut social și etic al folclorului nostru.

Cele mai multe cîntece populare au fost prelucrate cu măiestrie, lucru ce dovedește simț artistic și meșteșug în arta scriiturii corale. Vreau însă să mă opresc asupra unor lipsuri cu dorința ca asemenea observații și sugestii să poată servi pentru publicațiile viitoare.

În primul rînd, la cele mai multe cîntece lipsesc indicațiile metronomice. Se pot semnala de asemenea și o serie de greșeli care s-au strecurat în partiturile cîntecelor.

O lipsă simțită este punctuația eronată a textului atît în cuprinsul cîntecelor cît și în extras. Aceste greșeli dau de lucru dirijorilor în privința frazării, a respirației și în general a unei juste interpretări a bucății corale, căci o punctuație greșită sau o punctuație care nu există, poate schimba sensul expresiv al muzicii.

B. CH.

Răsfoind
PRESA MUZICALĂ
de peste hotare

Sovetskaia Muzîka. *Articolul de fond al nr. 3, intitulat „Inaintea celui de-al II-lea congres al compozitorilor sovietici" — face o scurtă trecere în revistă a succeselor muzicii sovietice din ultimii ani și arată cîteva din sarcinile ce stau în fața congresului. Tot în legătură cu congresul apar articole de discuții ale lui Ianis Ivanov, P. Apostolov, I. Zak, T. Bîzgo și P. Radcik privind probleme ale esteticii creației, ale criticii, interpretării, propagandei muzicii sovietice și probleme ale muzicii uzbece. K. Adjemov publică un articol festiv despre Alexandr Gedike, compozitor, organist, pedagog sovietic din generația vîrstnică. D. Rabinovici analizează al VI-lea cvartet de coarde de Șostakovici. Creația lui G. Maiboroda este trecută în revistă de N. Gherasimov, iar unele cîntece de E. Rodîghin de către B. Manjora. A. Medvedev și Rodion Șcedrin fac bilanțul decadei artei și literaturii estone, care a avut loc la Moscova. De un mare interes este analiza făcută de L. Mazel concepției muzical-teoretice a lui Boris Asafiev. Rubrica „Interpretare" cuprinde fragment din „Sînt dirijor" de Charles Munch, o prezentare a cîntărețului rus Figner (la centenarul nașterii sale), una a cîntărețului eston Georg Ots; Irma Iaunzem face o consistentă dare de seamă despre concursul „Musorgski" (interpretarea pieselor vocale ale marelui compozitor). „De peste hotare" — rubrică bogată — cuprinde însemnări din Bulgaria (K. Molceanov și K. Sakva), Japonia (L. Oborin) Ungaria (E. Tumarkina), Mexic, (H. O. Lasete) ș.a. Se publică numeroase cronici, recenzii, informații.*

L'Art musical populaire — *Buletinul Federației musicale populare din Franța publică în numărul special pe ianuarie și februarie material în legătură cu cel de-al IV-lea Congres al Federației muzicale populare (10-11 noiembrie 1956). La Congres, compozitorul Louis Durey a prezentat un raport amplu care a fost discutat de delegați. Au participat la dezbateri invitați de peste hotare. In revistă se publică o notă biografică despre Jean Louis Martinet și una despre Dmitri Șostakovici (cu prilejul publicării de către F. M. P. a trei din poemele sale pentru cor a capella), se menționează armonizări de cîntece populare romînești și compoziții de S. Drăgoi, I. Chirescu, ș.a. etc.*

The Music Review. *De unde avea o apariție lunară, „The Music Review" apare trimestrial, astfel încît primul număr pe acest an (al 18-lea de apariție) este pe luna... februarie. Conținutul este la un înalt nivel muzicologic. Guy Marco analizează varietatea mijloacelor cu care Purcell realiza plasticitatea muzicală în exprimarea imediată a sensului cuvintelor din lucrările sale. Sidney Newman, cunoscutul critic muzical englez, aduce la cunoștință conținutul unei pagini de schițe pentru lucrări de Mozart. In această pagină se întîlnesc un „Presto" de 8 măsuri și un „Choro" de patru ca, „idei pentru opera seria", cîteva măsuri pentru cvintet (clarinet și coarde) și zece note dintr-un „canto fermo". Jane Larne studiază, „Ritmul armonic în Simfoniile de Beethoven" iar William Austin face o aprofundată analiză tehnică a concertului de orchestră de Bartók. Informații, note bibliografice și discografice îmbogățesc sumarul revistei.*

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VII IULIE Nr. 7/1957

1640

Cuprinsul

Liviu Rusu

Temeiuri noi în educația noastră muzicală. *(pag. 3)*

Rezultatele concursului național de creație muzicală în cinstea „Festivalului de la Moscova". *(pag. 5)*

DIN VIAȚA MUZICALĂ A MINORITĂȚILOR NAȚIONALE

R. Ghircoiașiu

Creația muzicală maghiară din R.P.R. *(pag. 6)*

Fr. Wanek

Activitatea muzicienilor sași din Sibiu. *(pag. 12)*

Săptămîna muzicii compozitorilor din Regiunea Stalin *(pag. 13)*

COMPOZITORII DESPRE CREAȚIILE LOR

Alfred Mendelsohn

Cum am gîndit și cum am scris oratoriul „1907". *(pag. 14)*

CREAȚII ROMÎNEȘTI

Al. Schmidt

„Priveliști moldovenești" suită pentru orchestră de Mihail Jora. *(pag. 26)*

DE PESTE HOTARE

V. Tomescu

Praga Regina Musicae — *Impresii de la festivalul muzical internațional din primăvara aceasta* — *(pag. 29)*

Dr. Ladislav Șip

Colaborarea romîno-cehoslovacă în domeniul discului. *(pag. 36)*

Jacques Bourgeois

Un pact muzical între Romînia și Franța. *(pag. 38)*

VIAȚA MUZICALĂ

Note pe marginea a trei simfonii romînești — *I. V. Pandelescu* (pag. 39); *In cadrul decadei R.S.F.S.R.:* Corul din Omsk — *C. Teodoriu* (pag. 40); Concertul festiv al radiodifuziunii — *I. V. P.* (pag. 41); *Oaspeți în sălile de concert:* Monique Haas — *Alfred Hoffman* (pag. 41); Josef Hàla — *F. Schapira* (pag. 42); Paula Takacs — *Al. Colfescu* (pag. 42); *Alte manifestări muzicale:* Un trio în primă audiție — *Cornel Țăranu* (pag. 43); Lucrări de Haendel și Bach în primă audiție — *Al. A. C.* (pag. 43); Oratoriul „Anotimpurile" de Haydn în interpretarea Filarmonicii din Iași — *Sorin Vînătoru* (pag. 44); Sărbătorirea unor eminenți profesori (pag. 45); Activitatea muzicală în țară (pag. 45).

MUZICA NOASTRĂ PESTE HOTARE

Concertul Cvartetului Radio în Bulgaria; Seară de muzică romînească la Moscova (pag. 46).

RECENZII

Liviu Rusu: „Coruri" — *G. Deriețeanu* (pag. 46);
Alte noi tipărituri muzicale E.S.P.L.A. — *Titus Moisescu* (pag. 47);
Breviar (pag. 48).

Supliment

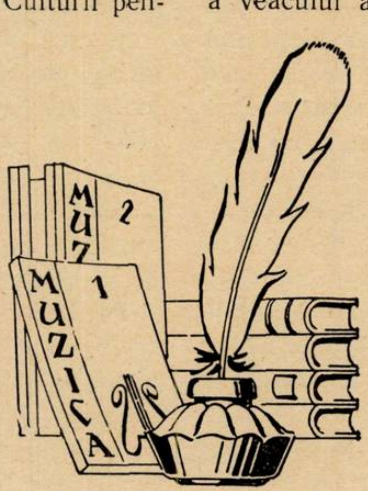
CINTECE
ÎN CINSTEA CELUI DE AL ȘASELEA
FESTIVAL MONDIAL

40 pagini **lei 5**

Temeiuri noi în educaţia noastră muzicală

de **LIVIU RUSU**

Dezvoltarea culturii în ţara noastră scoate continuu în relief noi aspecte ale realităţii artistice, punînd multiple şi variate probleme ideologice. Asistăm la o frămîntare spirituală înnoitoare, în care ideea revoluţiei socialiste îşi împlineşte sfera noţională în înfăptuiri paşnice. Măsurile preconizate în ultima vreme de către Ministerul Învăţămîntului şi Culturii pentru aşezarea unor noi temeiuri educaţiei artistice în toate instituţiile de învăţămînt general au această semnificaţie. Ele interesează în gradul cel mai înalt Uniunea Compozitorilor din R.P.R., secţiile ei de creaţie şi muzicologie. Participarea colectivului nostru la înfăptuirea aceasta este un lucru nou. Ea depăşeşte caracterul unor simple consultări, luînd forma precisă a colaborării permanente.



Dezbaterea teoretică, amplă, a problemelor educaţiei muzicale în spiritul ideologiei marxist-leniniste, în lumina cunoaşterii mişcării pedagogice contemporane, ţinînd seama de nevoile vitale ale muzicii romîneşti se impune înaintea metodelor administrative. Lipsa de preocupări mai largi cu problemele educaţiei muzicale în ultimii ani a determinat realizări unilaterale, deşi de real succes în domeniul învăţămîntului special, dar a rupt cu totul acest învăţămînt de educaţia muzicală în cadrul învăţămîntului general, lăsînd-o în paragină.

Colaborarea dintre Ministerul Învăţămîntului şi Culturii şi Uniunea Compozitorilor se învederează în necesitatea de a coordona aceste sectoare, în cuprinderea în ansamblu a problemelor centrale ale educaţiei muzicale a poporului, în stabilirea unor baze trainice pentru viitoarea dezvoltare a culturii noastre muzicale.

Ideea unei şcoli naţionale muzicale nu poate fi înţeleasă pe deplin dacă nu avem în vedere cîmpul social al circulaţiei valorilor artistice muzicale, cizelate în complexul proces de creaţie, de interpretare şi de auzire. De unitatea şi adîncimea de simţire a acestuia depinde originalitatea şi frumuseţea tezaurului de creaţie populară, pe care se sprijină dezvoltarea muzicii culte a unei şcoli naţionale. Dar promotorii formelor muzicii culte din a doua jumătate a veacului al XIX-lea şi de la începutul veacului al XX-lea nu au în faţa lor unitatea unui grup social de simţire. Procesul de dezvoltare a societăţii omeneşti pune şi creatorul muzical în faţa antagonismului de clasă, unde se înfruntă o dată cu contradicţiile materiale economice, elementele spirituale autohtone cu tendinţele de însuşire fără rezervă de către clasa dominantă a formelor de cultură universală. De aceea în sînul tuturor şcolilor naţionale mai sus amintite, o luptă ideologică însoţeşte acceptarea largă din partea publicului a operelor de artă bazate pe intonaţia populară.

Revoluţia culturală socialistă avînd în faţă o orînduire ce tinde spre lichidarea claselor, stabileşte virtualmente unitatea grupului de simţire artistică a poporului căruia este chemat să i se adreseze creatorul muzical. Dar funcţia artei în sînul societăţii socialiste apare deosebit de complexă, cu un orizont larg deschis celor mai înaintate curente de creaţie, cunoaşterea bogatului trecut istoric al stilurilor muzicale, făcînd parte integrantă din cultura omului nou.

Realizarea acestei unităţi de simţire care să asigure circulaţia noilor valori de artă nu este de loc uşoară ; ea constituie una din sarcinile cele mai de seamă ale educaţiei muzicale generale.

Marele nostru înaintaş în probleme de educaţie muzicală Dimitrie Kiriac a formulat o lozincă ce se cere a fi reactualizată : „Soarta muzicii romîneşti în şcoală se hotărăşte". Congresul al II-lea al compozitorilor din U.R.S.S. analizînd complexitatea de probleme ale vieţii şi culturii muzicale contemporane, s-a oprit la această problemă a necesităţii educaţiei muzicale generale a tineretului.

În toate republicile unionale, în ţările de democraţie populară se înfiripează un avînt de înfăptuiri în această direcţie, ţinîndu-se seama de caracterul naţional al fiecărui popor, de cultura clasică universală, de rolul pozitiv, luptător pentru fericirea omului, pe care trebuie să-l aibă cultura muzicală în societatea actuală, de largul ei umanism.

La noi, avînd în vedere tradiţia valoroasă a pedagogilor înaintaşi, printre care se numără D. Kiriac, I. Costescu, G. Cucu, G. Breazul ş.a., se studiază programe analitice pentru introducerea muzicii ca obiect de predare în toate cele trei cicluri de învăţămînt — primar, elementar şi mediu — cu un număr suficient de ore încît să permită obţinerea unor rezultate reale. Faţă de trecut s-au cîştigat, în discuţiile ce au avut loc în cadrul colaborării dintre Minister şi Uniunea Compozitorilor, principii înaintate de educaţie muzicală. Dintre acestea, deosebit de importantă este conceperea educaţiei muzicale sistematice, pe bază conştientă, de la vîrsta de 7 ani, vîrsta celei mai mari plasticităţi a factorilor psihici şi fiziologi ai muzicalităţii. De asemenea, s-a axat întreaga educaţie muzicală, de-a lungul celor trei cicluri, pe principiul dezvoltării concentrice continui, a elementelor artistice muzicale.

Hotărîrile Ministerului Învăţămîntului şi Culturii pun în faţa celor ce se preocupă de educaţia muzicală sarcini deosebit de importante. Extinderea predării muzicii în toate ciclurile de învăţămînt găseşte un pămînt înţelenit.

Cadrele didactice împrăştiate în diferite domenii de activitate, trebuiesc recîştigate şi recalificate pentru educaţia muzicală. Pregătirea cadrelor noi de învăţători şi profesori, chemate să facă educaţia muzicală a tuturor copiilor ţării impune reorganizarea imediată a pregătirii pedagogice muzicale atît în şcolile speciale de învăţători cît şi în secţiunile teoretice didactice ale conservatoarelor, secţiuni neglijate sau aproape desfiinţate în ultimii ani.

Manualele didactice, cărţile profesorului şi cele ale elevului trebuiesc elaborate în concordanţă cu idealul şcolii noastre de creaţie naţională întemeiată pe intonaţia cîntecului popular şi cu cele mai înaintate cuceriri ale pedagogiei muzicale.

Se mai pune problema realizării unei serii întregi de mijloace ale instrucţiei şi educaţiei muzicale, concerte-lecţii, audiţii speciale, publicaţii cu scopul de a populariza esenţiale aspecte ale culturii muzicale, participarea însăşi a tineretului la actul de interpretare şi creaţie muzicală etc. — cărora statul îşi ia obligaţia să le asigure condiţiile materiale.

Pe lîngă colaborarea efectivă a secţiei de muzicologie cu organele de specialitate ale Ministerului Învăţămîntului şi Culturii în aceste probleme, Uniunea Compozitorilor îşi ia sarcina să contribuie prin toţi membrii ei la înfăptuirea unuia din cele mai importante deziderate ale educaţiei muzicale a tineretului — crearea unui repertoriu nou romînesc de înaltă valoare artistică, menit să deschidă în sufletul larg al tineretului dragostea pentru cultura muzicală, parte componentă a vieţii noastre sociale.

Rezultatele concursului naţional de creaţie muzicală în cinstea „Festivalului de la Moscova"

Pentru popularizarea în rîndurile tineretului şi oamenilor muncii din ţara noastră a celui de-al VI-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor care va avea loc la Moscova, precum şi pentru a asigura un număr de lucrări muzicale valoroase închinate tineretului, cu care ţara noastră să participe la Concursul Internaţional care va avea loc în cadrul Festivalului, C.C. al U.T.M. în colaborare cu Uniunea Compozitorilor şi Uniunea Scriitorilor din R.P. Romînă a iniţiat un concurs de creaţie muzicală.

S-au prezentat 66 lucrări de muzică simfonică şi de cameră şi 195 de muzică uşoară, corală şi de mase.

S-au acordat următoarele premii :

MUZICĂ CORALA

Un premiu I în valoare de 4.000 lei muzica şi 4.000 lei textul pentru cîntecul „Dar de nuntă" — muzica de Radu Paladi; text de I. Serebreanu.

2 premii II în valoare de lei 2.500 fiecare cîntec şi 2.500 lei fiecare text pentru cîntecele :

a) „Zboară cîntec" — muzica de Ileana Marinescu; text de Nina Cassian.

b) „Cîntec pentru cel ce pleacă în oraşul Zoiei" — muzica de Vasile Timiş; text: Elena Dragoş.

2 premii III în valoare de lei 1.500 fiecare cîntec şi 1.500 lei fiecare text pentru cîntecele :

a) „Hymne an das Vaterland" — muzica de Eugen Teger; text de Alf. Margul Sperber.

b) „Mai sus tineret" — muzica de Dumitru Bughici; text de Stela Fericeanu şi Maria Brailov.

MUZICĂ DE CAMERĂ

Un premiu I în valoare de lei 8.000 pentru Cvartet de coarde de Radu Paladi.

3 premii II a cîte 5.000 lei fiecare pentru :

a) Burlescă de Ştefan Mangoianu.

b) Concert de cameră pentru 5 instrumente de Mircea Istrate.

c) Trio de coarde de Elian Rubinştein.

2 premii III în valoare de lei 4.000 fiecare pentru :

a) Sonată pentru vioară şi pian de Mihail Mitrea Celarianu

b) Sonata pentru violoncel şi pian de Nicolae Szalay.

Menţiuni onorifice :

a) Cvartet de coarde de Wilhelm Berger

b) „Carnaval" rondo pentru două piane de Laurenţiu Profeta

c) Sonata pentru pian de Alexandru Hrisanide.

MUZICĂ SIMFONICĂ

2 premii II în valoare de lei 7.000 fiecare pentru :

a) „Divertisment pentru orchestră de coarde şi două clarinete" de Dumitru Capoianu.

b) „Allegro simfonic" de Ana Severa Benţia.

O menţiune onorifică: Temă cu variaţiuni pentru orchestră de coarde de Corneliu Costiuc.

MUZICĂ VOCAL-SIMFONICĂ

1 premiu II în valoare de lei 9.000 pentru „Cantata pentru cor de femei şi orchestră de cameră pe texte populare ceangăieşti" de Tiberiu Olah.

DIN VIAȚA MUZICALĂ A MINORITĂȚILOR NAȚIONALE

Creația muzicală maghiară din R. P. R.

de **R. GHIRCOIAȘIU**

Cultura muzicală a naționalităților care trăiesc în patria noastră este, în baza unor multiple condiții istorice, organic încadrată în procesul cultural pe care îl trăiește în zilele noastre poporul romîn. Premizele acestei identificări și acestei organice fuziuni își găsesc originea în îndepărtate timpuri cînd cultura muzicală de pe aceste meleaguri se dezvolta ca o contribuție comună a oamenilor și neamurilor țării strîns unite în comune năzuinți și încleștate frămîntări.

In istoria culturii muzicale, nu este oare primul mare document medieval din patria noastră, Codex Caioni, redactat de un romîn în limba maghiară, o primă expresie a acestei comunități?

Și secolul următor, al XVIII-lea, continuă să ilustreze această comunitate a evoluției culturale în muzică, teatru, literatură, domenii strîns legate prin manifestări care le contopeau.

Este o epocă în care se simțeau tot mai mult ecourile mai îndepărtate sau mai apropiate ale culturii muzicale clasice, ale cărei principale centre vor deveni curțile voievodale, cele ale marelui cler sau ale marii nobilimi. La festivitățile din Iași și București va răsuna muzica simfoniilor „nemțești" iar în familia domnitorului Mavrogheni se va cultiva muzica de cameră, după anecdotica mărturie a lui Iosef Sulzer.

In schimb, la curtea arhiepiscopală catolică din Oradea ansamblul de orchestră și coruri vor fi organizate de către muzicieni cu faimă ca K. Ditters von Dittersdorf sau Michael Haydn, fratele ilustrului compozitor. Ei vor prezenta aci marile creații ale genului simfonic și ale operei, contribuind în același timp la strălucirea curții și la bogăția evenimentelor mondene.

Aceste manifestări vor fi în scurtă vreme interzise datorită caracterului lor prea lumesc și cultura muzicală se va refugia fie în manifestările simfonice sacre fie în spectacolele organizate de către elevii școlilor. Astfel, în cadrul Seminarului romînesc din Oradea, înființat la 1773, o susținută activitate teatrală și muzicală va da istoriei noastre literare prime creații dramatice originale ca „Occisio Gregorii Ghyka Vodi" și „Constantin Vodă", jucate de elevii școlilor, iar istoriei muzicii, o tradiție concretizată prin orchestra școlilor romînești care se mai păstra către 1852 și număra aproape 90 de instrumentiști.

Documentele din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea păstrează destule mărturii asupra acelor „Collegium Musicum", care, alcătuite din studenții liceelor ardelene din Brașov, Mediaș, Tîrgu-Mureș etc. au contribuit la dezvoltarea muzicii maghiare și săsești. Colecțiile lor de piese corale — „Melodiarii" — cuprind destule cîntece ale romînilor, studenți și ei prin aceste școli.

Pe drumul progresului rapid al muzicii clasice, nobilimea clujeană își oferă și ea către 1792 primele spectacole de teatru al căror repertoriu de piese în proză și Singspieluri, anunțat prin afișe în limba franceză, va determina în scurtă vreme o creație dramatică originală. Piesa istorică „Fuga lui Bela" scrisă de Iosef Ruzicska pe un libret de Kemeny (1882) după Kotzebue, în care arii, ansambluri și coruri acompaniate de orchestră erau alternate cu replici în proză, poate fi pe drept cuvînt considerată ca piatra de temelie a operei naționale maghiare fondată după cîteva decenii de Ferenc Erkel.

Procesul amplu de geneză a școlilor menționate care se desfășoară către mijlocul secolului al XIX-lea este strîns condiționat, după cum arăta muzicianul rus Serov, de mișcările revoluționare ale popoarelor pentru eliberarea națională și socială. In aceste condiții, marii artiști, fondatori de școală și deschizători de drumuri erau ei înșiși în fruntea luptei pentru progresul general și cădeau adesea victimă a oprimării politice reprezentată de boierimea și nobilimea conservatoare care slujea fie politica retrogradă otomană în Principate fie pe cea habsburgică sau maghiară absolutistă în Ardeal.

Și Ferenc Erkel și George Dima sau Alex. Flechtenmacher au trebuit să suporte și să experimenteze prin propria lor muncă muzicală și culturală rigorile acestor condiții vitrege. In ciuda acestora ei au muncit cu neobosită rîvnă deschizînd perspective largi culturii naționale a poporului lor și încadrînd-o în tezaurul muzical al culturii popoarelor.

Mergînd pe acest drum, muzicienii maghiari din Ardeal au căutat, în ciuda unei epoci în care romantismul tîrziu domina întreaga atmosferă muzicală, să mențină orientările cele mai adevărate ale muzicii maghiare înspre singurul său izvor autentic: folclorul satelor. Răspunzînd unor afirmaţii ale lui Liszt din cartea sa: „Des Bohémiens et de leurs musique en Hongrie“ potrivit căror întreaga muzică maghiară ar fi tributară lăutarilor ţigani, savantul Brassai Samuel, filozof, publicist şi profesor universitar din Cluj, într-o broşură scrisă cu multă vervă şi cu adevărată tendinţă ştiinţifică „Magyar vagy ciganyzene“ (1860) arată direcţia în care trebuie căutată orginea muzicii populare maghiare. Brassai Samuel constată că în afară de folclorul oraşelor, creat în cea mai mare parte prin activitatea nivelatoare a lăutarilor, care au importat diverse stiluri contopindu-le într-o hibridă formă, adevărata gîndire a muzicii maghiare zace în creaţiile satelor, care păstrează secole de-a rîndul elementele sale autentice.

Intervenţia lui Brassai pare a fi semnificativă pentru întreaga epocă ce va urma în evoluţia muzicală ardeleană. Primele creaţii muzicale şi teze ştiinţifice ale lui Béla Bartók vor găsi la începutul veacului al XX-lea un apărător în persoana unui alt muzicolog clujean Seprödi Janos. Cercetător neobosit, autodidact în problemele de ştiinţă muzicală, el a descifrat pentru prima oară vechi texte muzicale tabulare, printre care piesele muzicale din Codex Caioni, comunicînd bogate date asupra vieţii şi operei acestui muzician romîn din secolul al XVII-lea. De asemenea, Seprödi a fost un activ culegător de folclor şi e primul care culege în Ardeal melodii populare cu ajutorul fonografului.

Contemporan al lui Seprödi în domeniul pedagogiei şi compoziţiei este Farkas Ödön. Director al Conservatorului din Cluj timp de mai multe decenii, el este marele animator al vieţii muzicale clujene în domeniul culturii simfonice, al teatrului liric şi al educaţiei muzicale, el însuşi autor al unor manuale de pedagogia cîntului.

Ca autor al unei simfonii, al unor piese de muzică de cameră şi a nenumărate lieduri, Farkaş Ödön se situează în categoria acelor compozitori care, pornind dintr-o atitudine academică, vor căuta să răspundă cu mijloacele ce le stau la dispoziţie necesităţilor noi de artă naţională preconizate odinioară de Brassai Samuel. Această atitudine centrală, între meşteşugul şcolii şi tezele folclorismului, va caracteriza epoca lui Farkas Ödön şi a celor ce-i vor urma în generaţia imediat următoare, reprezentată prin Laszlo Arpad, Delly Szabo Geza, Hajak Karoly, Kozma Geza, Trozner Ioszef. Ei ilustrează în prima jumătate a secolului al XX-lea acel temei serios al învăţăturii din conservatoare, pe care vor creşte primele concepţii de avangardă ale lui Béla Bartók şi ale celor care i-au urmat exemplul.

Laszlo Arpad se impune în muzica maghiară din ţara noastră prin munca sa neobosită pe care o jertfeşte încă activităţii creatoare. În vîrstă de peste 90 de ani, el a fost elev al marelui muzician ceh Antonin Dvorak la Conservatorul din New York. Pianist ce a avut fericirea să audieze cursurile lui Franz Liszt la Budapesta, Laszlo Arpad desfăşoară activitatea sa de pedagog la Tîrgu-Mureş din anul 1911, pianiştii romîni Alexandru Demetriad şi Ovidiu Drîmba numărîndu-se printre elevii săi. În calitate de compozitor, autor a nenumărate lucrări de cameră, continuă marea tradiţie la noi a şcolii cehe de compoziţie ce avea la bază puternice rădăcini populare. Dvorak însăşi îl încurajă odinioară pe tînărul compozitor maghiar în sensul unei creaţii care să izvorască din melodia poporului său. La prima compoziţie de acest fel maestrul îl onoră cu aprecieri entuziaste la care se adăugă şi un pumn de ţigări de cea mai aleasă calitate, după cum povesteşte azi cu emoţie muzicianul nonagenar. Recentele lucrări ca „Bucuria muncii“ sau „Marşul pionierilor“ îl situează pe Laszlo Arpad în primele rînduri ale activităţii muzicienilor maghiari de la noi pentru o artă nouă.

Simfoniile şi muzica de cameră a compozitorilor Delly Szabo Geza şi Hajak Karoly, adoptînd atitudinea academică pe linia lui Farkas Ödön şi Ernest von Dohnany, se apropie în urma marelui exemplu bartokian de acea formă muzicală ce găseşte principala sa sursă în cîntecul şi dansul popular. La baza acestei atitudini, Delly Szabo Geza adoptă o muncă susţinută de culegător al melodiilor populare maghiare şi romîneşti pe care le armonizează pentru cor împreună cu melodii culese de Bartók, Drăgoi, ş. a. de pe plaiurile ţării noastre.

Hajak Karoly, a cărui primă simfonie a fost interpretată de către Ernest Dohnany în 1928, a adus prin muzica sa de cameră începînd cu Cvartetul I interpretat de formaţia Waldbauer în 1916, o reală contribuţie la îmbogăţirea repertoriului nostru cu: Trio pentru pian, vioară, violoncel, Septetul pentru suflători, Sonatele pentru violoncel, vioară, violă etc.

Compozitorul Trozner Ioszef, absolvent al Conservatorului din Viena unde a studiat cu Richard Stöhr şi Franz Schmidt, preia aceeaşi linie clasică prin simfonia, cvartetul, sonata sa de vioară sau nenumărate lieduri.

Compozitorul Kozma Geza situîndu-se pe un drum creator asemănător, după studii la Conservatorul din Berlin, a desfăşurat o bogată activitate ca violoncelist, dirijor şi compozitor. El contribuie la îmbogăţirea repertoriului de violoncel şi contrabas prin Sonata pentru contrabas şi pian, Concertul pentru contrabas şi orchestră, care se impun alături de 3 cvartete de coarde, sonate de violoncel, lucrări corale şi vocale despre care vom vorbi mai jos.

Faţă de aceşti compozitori, continuatori ai tradiţiilor clasice, generaţiile următoare aleg drumul renovator al noii gîndiri muzicale reprezentate în şcolile naţionale prin Enescu, Bartók, Janacek sau Szymanowsky, adoptînd atitudini creatoare care vor aduce o preţioasă contribuţie în şcoala noastră de compoziţie. Compozitorii maghiari din Ardeal care azi dau dovada maturităţii lor creatoare ca Jodal Gabor, Max Eisicovici, Makos Albert, Demian Vilmos sau Chilf Miklos aduc în creaţia muzicală a ţării unele elemente de formă şi conţinut caracteristice. În general ei adoptă în arta lor melosul popular maghiar, dominat de gîndirea pentatonică specifică acestuia, ceea ce va determina nu numai un anumit stil al intonaţiei ci şi anumite procedee armonice. De asemenea, polifonia reprezintă în arta lor o preocupare susţinută atît privitor la formele corale, în care adoptă stilul palestrinian preluat prin creaţia inovatoare a lui Kodaly Zoltan, cît şi în cele instrumentale sau simfonice.

Calitatea intonaţiei în unele lucrări ale acestor compozitori adaugă melodiei maghiare elemente de melos romînesc, ceea ce aminteşte de principiile creatoare ale lui Béla Bartók al cărui stil apărînd ca o îmbinare organică între intonaţia maghiară, romînească, slavă, prin complexul său de elemente, se impunea ca valabil pentru întreaga Europă răsăriteană. Lucrări ca Sonata a II-a pentru vioară şi pian de Jodal, Concertino pentru pian şi orchestră de Demian şi „Cîntecul vine din Răsărit“ de Max Eisicovici sînt semnificative pentru îmbinarea elementelor melodice maghiare şi romîneşti, ceea ce găseşte o replică în arta colegilor lor romîni ca Liviu Comes în Suita pentru pian, Cornel Ţăranu în Simfonietta sau, recent, Sigismund Toduţă în prelucrarea unor cîntece romîneşti şi secuieşti. Chilf Miklos adoptă şi el în arta sa cîntecul romînesc sub forma unor mici piese instrumentale distinse în două rînduri cu menţiuni ale Premiului Enescu. Creaţia lui Max Eisicovici se inspiră în Rondo-ul pentru pian din motivele chassidice ale folclorului pe care îl păstrează din vechi timpuri populaţia agricolă evreiască din nordul ţării. Prezente şi în alte lucrări, aceste elemente contribuie la cristalizarea unor anumite aspecte de intonaţie în arta sa.

În fine, impresionismul pare a fi o atitudine care explică unele elemente de formă în arta compozitorilor maghiari ca: Jodal Gabor, Markos Albert sau Max Eisicovici. Primul ca elev al lui Zoltan Kodaly, următorii în ucenicia ardeleană, ca elevi la Conservatorul din Cluj ai compozitorului Marţian Negrea. Cu toate că premizele creatoare ale acestui distins profesor al fostei instituţii clujene erau altele, credem că gîndirea impresionistă nu-i este străină: acest fapt rezultă din primele sale lucrări ca „Impresii de la ţară“ cît şi din cele mai recente ca „Suita Munţii Apuseni“. În special Max Eisicovici preia în mod pozitiv ceea ce era valabil din întregul curent impresionist în şcoala romînească de compoziţie, şi astfel apar Sonatina pentru vioară tipărită la ESPLA sau Sonatina pentru pian (1952) ca şi unele momente din opera „Povestea ţapului“.

Desigur că marele exemplu al artei lui Zóltán Kodály rămîne un model pentru compozitorii noştri maghiari şi din acest punct de vedere trebuie să subliniem atitudinea de admiraţie pe care ilustrul compozitor maghiar o manifestă pentru Claude Debussy. „Pentru muzica maghiară, — spunea Kodály — impresionismul a venit cu preţioasa soluţie a ieşirii din impasul în care o adusese romantismul tîrziu de un stil germanic“. (ca de pildă creaţia lui Karol Goldmarck. N. A.) „Debussy i-a ajutat pe compozitorii maghiari să lupte pentru un drum naţional în muzica patriei lor, tot aşa după cum el însuşi a reuşit în Franţa să biruie curentul atotputernic al wagnerianismului“. Jodal, elev al lui Kodaly, dă prin baletul său „La poarta ţării basmelor“, pagini de autentică valoare orchestrală dominate de aspectele pozitive ale gîndirii impresioniste.

Inspiraţia din folclorul ardelean, formarea personalităţii lor în ambianţă dominată de marii compozitori romîni sau maghiari ca George Enescu, Jora, Bartók sau Kodály au determinat un complex de elemente stilistice la compozitorii maghiari din R.P.R. Aprofundînd şi descoperind în mod treptat creaţia lui George Enescu, ne dăm seama că drumul compozitorilor ardeleni maghiari ca şi romîni se impune ca valabil pe drumul deschis de marele nostru muzician. Şi sonatinele lui Max Eisicovici ca şi Sonatina pentru pian sau Sonata pentru flaut de Sigismund Toduţă ne apar caracterizate prin aceste aspecte post-enesciene care merită să fie cultivate ca o atitudine creatoare în şcoala naţională de compoziţie.

O ambianţă clară, luminoasă, străbătută pe alocuri de tensiunea epică a recitativului, o intonaţie care adoptă linia melodică echilibrată, calmă, de adevărate valenţe lirice ale stilului modal, alături de caracterul abrupt, săpat parcă în lemn, al gîndirii pentatonice, inflorescenţa sincopelor şi a ritmurilor de dans sau cîntec doinit sînt doar cîteva aspecte stilistice care urmează să fie studiate în creaţia compozitorilor maghiari din R.P.R.

*

Cu privire la stilul simfonic, va trebui să remarcăm dansurile secuieşti şi Suita ardeleană de Markos Albert şi concertele pentru pian sau vioară de V. Demian, a căror artă izvorăşte din tradiţiile solide ale clasicilor. Demian, prin studiile sale la Conservatorul din Viena cu Friederich Wührer, a aprofundat arta lui Gustav Mahler. Simfonia sa dedicată prietenilor morţi în cel de-al doilea război, întruchipează elementele umaniste prezente în arta marelui simfonist modern. Alături de aceasta, Preludiul şi Fuga pentru orchestră completează perspectiva unei ţinute clasice în arta sa.

O lucrare care se impune în acest gen este recenta Simfoniettă a lui Jodal Gabor. Scrisă în patru părți, pentru orchestră de tip beethovenian, lucrarea adoptă unele expresive momente polifonice, care dau mișcare și în același timp o anumită culoare întregii desfășurări. Intr-adevăr, ca și în piesele sale corale, polifonia de vădite tendințe lineariste aduce îmbogățirea limbajului armonic.

In muzica dramatică a compozitorilor noștri maghiari se impune în primul rînd „Povestea țapului" operă-basm de Max Eisicovici. Ea este o valoroasă preluare a tradițiilor teatrului nostru liric în domeniul operei feerice începînd cu „Sînziana și Pepelea" de George Ștefănescu și continuînd cu preocupări similare ale lui Alexandru Zirra (Capra cu trei iezi) ș.a. Compozitorul clujean, prin libretul semnat de Ilie Balea și Ion Bartalis după o poveste de Marșak, subliniază atitudinea sa realistă prin dezvăluirea unei încleștate lupte între forțele răului și lumea binelui. Distinsă recent cu Premiul de Stat pe anul 1955, ea contribuie cu succes la dezvoltarea creației noastre de operă.

Tot aici trebuie să amintim o operă comică de Delly Szabo: „Cîrpaciul genial", a cărei acțiune se petrece la Cluj în secolul al XVIII-lea care întruchipează figuri și imagini caracteristice pentru moravurile și societatea ardeleană și de odinioară.

Muzica de scenă este un domeniu în care se înscrie Markos Albert cu piesa „Trei zile fac un an", un singspiel pe textul lui Kiss Jeno. Momente de evocare a unor imagini legendare, întruchiparea unor portrete veridice, interludii simfonice și ansambluri vocale dau măsura acestei realizări inspirate din muzica secuiască. Opera „Hary Janos" de Kodály, care adoptă aceeași factură a singspielului, după cum o intitulează însuși autorul, pare să fi fost modelul acestei lucrări a compozitorului clujean.

In același gen a scris compozitorul M. Chilf „Aventură la Veneția" pe textul lui Szabados Arpad și muzică pentru piesa de marionete „Iepurașul fricos" de Kemény Ianos.

Alături de aceștia, în genul dramatic se înscrie și Kozma Geza cu „Nevestele din Săliște" de Mikszat Kalman — Foder J., care întruchipează prin intermediul unor imagini pline de umor momente din viața de odinioară a neamurilor din Ardeal.

Creația de lieduri a compozitorilor maghiari din R.P.R. este semnificativă nu numai pentru principiile lor artistice ci și pentru conținutul emoțional-ideologic pe care îl adoptă. Inspirate din cîntecul popular sau preluînd o intonație în care un anumit sens filozofic se împletește cu o amplă gamă a efuziunilor lirice, cîntecele compozitorilor maghiari adoptă pe marii poeți clasici ca și moderni ai literaturii maghiare, romînești, sovietice sau ai literaturii universale.

Se impun prin valoarea lor cele 10 lieduri pe versuri de Aprily, alături de cîntecele scrise pe versuri de Horvath Istvan sau Maiakovski de către compozitorul Jodal Gabor și cele ale lui V. Demian pe versuri de Ady, Eminescu, Li-tai-pe. Din vechea literatură maghiară și universală se inspiră compozitorul Trozner Joszef în lieduri după Balassa Balint, poet al secolului al XVI-lea, Michel-Angelo, Shakespeare, pentru ca poezia contemporană să fie prezentă în liedurile compozitorului Kozma Geza prin versuri de Erdös René, Szabo I., Fekete J., Falu T.

Un loc deosebit ocupă în creația lui Max Eisicovici creația de lieduri; inspirat din mari poeți maghiari sau romîni, el se orientează pe drumul deschis de Béla Bartók în liedul maghiar iar cîntecele pe versuri de Tudor Arghezi sau Lucian Blaga adoptă o expresie puternic sintetizatoare.

Desigur că versurile poeților maghiari găsesc o egală expresie în creația corală unde compozitorii adoptă atît formele mici corale, prelucrări de folclor etc., cît și cele de o mai amplă respirație ca balada sau cantata. Alături de procedee modale sau pentatonice, polifonia joacă un important rol în creația corală a compozitorilor noștri maghiari. Ea tinde pînă la momente interesante în creația lui Jodal sau Eisicovici, caracterizate prin tendințe lineariste în arta primului sau printr-o ținută instrumentală și complexe elemente cromatice la cel de-al doilea.

Cîntecul de mase mobilizator pare o principală preocupare la compozitorii Markos Albert, Kozma Geza, prin lucrările lor vocale sau corale scrise pe versuri de Petöffi, Benczedi, Sandor, Szabedi Laszlo, Ady etc.

Totodată, Kozma Geza îmbrățișează genul clasic al simfonismului coral, ca de exemplu în „Cantata păcii" pe versuri de Salamon Ernö sau „Frumoasă e viața" pentru voci, cor și orchestră pe versuri de Antalffy Ernö. Vom remarca aci prin conținutul lor progresist baladele „Vulturul răzbunării", „Bobîlna", și „Balada tractorului" de Max Eisicovici ca și nenumărate coruri destinate educației muzicale a copiilor, domeniu important în activitatea creatoare a compozitorului clujean.

In afară de piesele amintite mai sus, creația de cameră instrumentală a compozitorilor noștri maghiari prin cvartetele de coarde ale lui Jodal Gabor, Trozner Joszef, cele trei cvartete ale lui Kozma Geza, Cvartetul pentru coarde și flaut de Albert Markos, Cvintetul pentru clarinet și coarde de V. Demian, aduc o contribuție în domeniul muzicii de cameră a școlii naționale de compoziție.

Un aport îl marchează în muzica de cameră compozitorul orădean Bihari Sandor prin liedurile sale pe versuri de Petöffi, Ady, Ioszef Attila, piesele corale, creații instrumentale, Trio pentru pian, vioară, violoncel, Sonata pentru vioară, suite simfonice etc. In aceste lucrări el adoptă atitudinea de continuare a tradițiilor clasice pe linia lui Farkas Ödön.

Astfel, de pildă, Delly Szabo Geza a activat în mod neobosit în răstimpul dintre cele două războaie mondiale ca organizator al corurilor muncitorești sindicale, ca de pildă Corul Guttenberg al tipografilor ardeleni. Strîns legat de viața muncitorimii noastre, el dedică greviștilor de la Lupeni, în 1929, o serie de lucrări. Ca profesor, el a îndrumat pe iluștri muzicieni, tineri pe atunci, ca Sabin Drăgoi, Zeno Vancea, sau cunoscutul compozitor din R.P.U. Ianos Visky. Ca o concluzie a preocupărilor sale pedagogice, Delly Szabo a redactat un mare număr de tratate de vioară, solfegii, teorie muzicală etc.

O muncă asemănătoare au desfășurat la Tîrgu-Mureș compozitorii Hajak Karoly sau Kozma Geza în sectorul simfonic și coral. Ca dirijor, Hajak Karoly conduce ani de-a rîndul Filarmonica din Tîrgu-Mureș și în 1928 este ales conducător pe țară al Reuniunii Maghiare de cîntări din Romînia (Romaniai Magyar Dalosszövetseg). De asemenea, ca solist (violă), elev al cunoscutului pedagog Hubay Jenö, el a desfășurat o largă activitate concertistică în Cluj, Tîrgu-Mureș, București, Brăila, Budapesta, München etc.

Compozitorul Markos Albert este de asemenea organizator și animator neobosit al formațiilor corale și simfonice muncitorești de la Uzinele Herbak Ianos din Cluj. Demian Vilmos este și un animator în domeniul simfonic, organizînd și conducînd orchestra simfonică Goldmark ce a activat la Cluj, în răstimpul dintre două războaie mondiale. El activează în prezent ca dirijor la pupitrele filarmonicelor din țară și ca prim dirijor al Operei Maghiare din Cluj.

*

Muzicologia maghiară din Ardeal, continuînd drumul lui Seprödi Janos, este reprezentată prin Jarossi Dezsö, critic muzical și om de știință și prin Riettli Karoly, editor al unei reviste muzicale „Zenei Szemle“ ce apărea în anii 20 ai secolului nostru la Timișoara.

Tot în această vreme își începe bogata sa activitate muzicologică dr. Ștefan Lakatoș, ale cărui peste 500 critici muzicale, studii, recenzii, publicate în țară și peste hotare, cuprind și oglindesc de la an la an istoria vieții muzicale clujene și ardelene. El aducea în această muncă, alături de o cultură largă, experiența sa de interpret, ca organizator al unui cvartet de coarde care în ședințe săptămînale trecea în revistă nu numai repertoriul clasic al genului ci și lucrările muzicii moderne din autori ca Glazunov, Prokofiev, Max Reger, Dimitrie Cuclin etc. Studiile sale „Muzica romînească în dezvoltarea ei istorică“ (premiat de Academia Romînă), „Bibliografia cîntecului popular romînesc“, „Relațiile muzicale romîno-maghiare“ în colaborare cu Gheorghe Merișescu (sub tipar), ca și în general cele privind probleme de istoria muzicii romînești, maghiare sau săsești în Ardeal caracterizează personalitatea sa ca muzicolog. Pe același drum merge tînărul muzicolog Benkö András, care s-a impus prin cîteva lucrări de pedagogie și istorie muzicală.

Știința folclorică maghiară este de asemenea un sector animat prin munca muzicologilor maghiari din Ardeal. In acest domeniu activează cercetătorul Jagamas Janos care prin studiile sale continuă cu neobosită rîvnă moștenirea bartokiană. Monografia sa asupra muzicii ciangăilor din Moldova, scrisă în colaborare cu Farago Ioszef, este o prețioasă contribuție la studiul folclorului din patria noastră.

Lucrarea „Bártók Bêla“ de Szegö Julia, o cunoscută cercetătoare ardeleană, cinstește memoria marelui muzician maghiar; autoarea prin recenta sa lucrare „Daloljunk“, contribuie la dezvoltarea pe baza unor principii moderne a pedagogiei noastre muzicale. Aceste trei lucrări apărute la E.S.P.L.A. reprezintă în mod elocvent munca muzicologilor maghiari din țara noastră ca și sprijinul de care se bucură creația lor în regimul de democrație populară.

Perspectiva istorică pe care am considerat-o asupra culturii și creației muzicale maghiare din țara noastră, rezervă generației celor mai tineri un loc deosebit. Ei reprezintă pepiniera forțelor în plină călire care încearcă primele experiențe pe tărîmul atrăgător al muncii artistice. Junger Ervin, Olah Tibor, Zoltan Aladar sînt trei tineri compozitori care s-au impus prin cîteva frumoase succese în grupul muzicienilor maghiari din țara noastră. Alături de ei, alți tineri creatori, studenți sau absolvenți ai conservatoarelor, vin cu activitate care îmbină prospețimea gîndirii cu o promițătoare cunoaștere a meșteșugului artistic: Kozma Mathias, Molnar Tibor, Tereny Ede, ș.a. candidați la calitatea de membri ai Uniunii noastre de creație.

Urcînd în mod treptat etapele succesive ale cunoașterii teoretice, ei adoptă pe rînd formele liedului în muzica vocală corală sau instrumentală, biruind, în continuare, încercările formelor de largă respirație ale muzicii de cameră sau simfonice.

„Miniaturile“ pentru pian ale lui Olah Tibor, „Toccata“ de Junger sau cele „Patru cîntece populare maghiare“ ale lui Zoltan Aladar i-au impus pe tinerii autori în atenția lumii muzicale din Cluj încă din epoca uceniciei lor la Conservator în anii 1948—1949.

Primul, Olah Tibor, după inițiale studii la Cluj cu Eisicovici și Jodal, termină Conservatorul din Moscova, secția de compoziție cu profesorii Eugen Messner, Golubiev și Levițki. Ceilalți doi termină Conservatorul din Cluj ca elevi ai acelorași profesori clujeni. Premizele lor, ca atare, sînt în parte comune.

Ei cultivă avansate tradiții ale muzicii maghiare, creația lui Béla Bartók constituind o inepuizabilă sursă de aprofundări teoretice, și alături de acesta Prokofiev, Hindemith, prezenți în ucenicia lui Olah sau Kodaly Zoltan în cea a lui Zoltan Aladar.

Ceea ce îi apropie pe tinerii noștri compozitori maghiari este un stil care prin calitățile intonației, prin natura procedeelor și a principiilor de creație va adopta anumite particularități expresive.

Momentul inițial al creației lor îl constituie ca formă cîntecul și jocul popular maghiar sau secuiesc, iar ca fond imagini luminoase din viață și natură. De la „Miniaturile“ lui Olah pînă la cantata lui Zoltan „Cîntece despre tinerețe și dragoste“, ei concretizează în lucrările lor acest fond afectiv dominat de o reală atmosferă majoră. Și Sonatina pentru pian a lui Junger adoptă același climat, condimentat cu unele acide momente ale percuției pianistice, pentru ca Zoltan, în Sonata pentru fagot, să-i adauge nota unor accente de expresiv umor. In Divertismentul pentru orchestră, Zoltan Aladar adoptă, pe linia clasică a vechiului concerto grosso, o ținută modernă de distincție.

Nici lirismul, nici contemplația afectivă nu vor fi însă suficiente pentru a exprima sfera de idei în creația acestor tineri încă la începutul drumului lor. Accente de dramă, perspectiva eroică a unor desfășurări epice, o sferă umanistă a ideilor ce încep să prindă aripi, iată cîteva aspecte ale orientării lor creatoare. „Epopeea eroică“ inspirată din viața tînărului luptător comunist Josza Bela, de Ervin Junger, Cvartetul I de Olah Tibor scris în memoria poetului progresist maghiar Ioszef Attila ca și Uvertura pentru orchestră de Zoltan Aladar ilustrează această orientare.

Orchestrația lui Junger din „Epopeea eroică“, din cele două Simfonii, ca și din Poema concertantă pentru vioară și orchestră dovedește o bună cunoaștere a meșteșugului unor autori ca Musorgski sau Bruckner. In schimb, imaginația lui Olah Tibor, în două cantate recente, adaugă ansamblului coral instrumentele de percuție, ceea ce aduce o notă interesantă de ținută bartokiană, în creația sa.

Dacă poeții Ioszef Attila și Konya Lajos dau fondul afectiv al artei lui Olah, în schimb simfoniile lui Junger prin inspirația lor poetică se apropie de genul programatic. Prima simfonie, în cele trei părți ale sale, adoptă pe rînd trei cugetări extrase din poezia lui Schiller, Petöffi, Lermontov, menite a conduce firul imaginației. A doua simfonie intitulată semnificativ „Drum în sus“ aderă ea însăși la gîndirea înaintată a poetului Mihail Beniuc din poemul său cu același nume.

In afară de aceste lucrări, două sonate pentru vioară solo de Junger, „Nonetul“, dedicat ansamblului ceh de Zoltan Aladar ca și recentul „Trio“ pentru clarinet, vioară și pian de Olah Tiberiu completează perspectiva creației lor.

Ceilalți tineri compozitori s-au impus cu o creație care încearcă să concretizeze pentru prima oară unele trăsături ale individualității lor. Cele 7 Cîntece de Terény Ede în care gruparea respectă un plan tematic și tonal de tip ciclic sînt un real succes în creația sa; ele i-au adus bursa Enescu. Trio pentru violă, clarinet și flaut de Molnár Tibor, alături de fericita îmbinare a timbrelor pe care știe să le trateze cu o reală expresivitate, se menține pe planul unor evocări în pastel a unor imagini pline de pitoresc.

Emulați în cadrul activității corale, tinerii compozitori maghiari adoptă un stil nou. în care polifonia și gîndirea armonică fie modală, fie pentatonică, aduce o nouă forță expresivă. In acest sens, în afară de corurile lui Zoltan Aladar remarcăm piesele corale ale lui Kozma Matyas, tînăr compozitor și organist din Tîrgu-Mureș.

Considerînd creația muzicală maghiară din R.P.R. în întregimea ei, ne dăm seama că generații de compozitori își dau mîna menținînd, pînă la cele mai tinere, prețioasa moștenire a clasicilor. In același timp, legătura strînsă dintre generații permite acea promovare permanentă a „noului“ în creația muzicală sub forma unor permanente legături a tuturor cu viața.

De asemenea problemele legate de creația muzicienilor maghiari sînt o dovadă a comunității ce îi unește cu compozitorii romîni din Ardeal în sensul unei fuziuni care se concretizează pînă în unele aspecte de stil, formă sau concepții artistice creatoare. Munca lor reunită se încadrează astfel în mod organic în școala noastră de compoziție care, ca adevărată realitate istorică, își adîncește rădăcinile într-un îndepărtat trecut, martor al aceleiași organice comunități.

Eforturile muzicienilor maghiari din R.P.R. justifică sprijinul larg ce-l acordă țara tuturor manifestărilor de cultură a naționalităților, de care ne leagă o viață comună; succesele lor sînt succesele tuturor în drumul nostru luminos către mai bine.

Activitatea muzicienilor saşi din Sibiu

de FR. WANEK

Încă de acum două secole, oraşul Sibiu se număra printre centrele culturale importante, în care arta muzicală a ajuns să fie cultivată în cele mai largi pături ale locuitorilor. Starea înfloritoare a vieţii artistice din acest oraş se datora în bună parte şi populaţiei săseşti care a contribuit de-a lungul deceniilor în mod direct la dezvoltarea frumoaselor tradiţii pe tărîmul muzicii. Astăzi, cînd minorităţilor naţionale din ţara noastră li se asigură posibilitatea de a participa şi de a se afirma cu drepturi egale în toate sectoarele de activitate, populaţia săsească din Sibiu aduce — prin colective artistice — un aport demn de luat în consideraţie la opera de culturalizare a maselor şi la continuarea tradiţiilor seculare ale acestui oraş.

*

Acum cîţiva ani un mănunchi de oameni, dornici să cînte, s-au întrunit pentru a da viaţă unui cor bărbătesc. La primul concert, noul colectiv — alcătuit îndeosebi din meseriaşi şi intelectuali (toţi cunosc notaţia muzicală) — număra în total 13 cîntăreţi. Cu timpul, el a fost mărit, iar astăzi participă în mod regulat 30 de persoane la activitatea acestuia, ce se desfăşoară în cadrul Căminului cultural „Vasile Roaită".

Pentru început, corul şi-a limitat repertoriul la prelucrări de cîntece populare germane şi săseşti, dar treptat au fost incluse piese din ce în ce mai pretenţioase încît în momentul de faţă colectivul interpretează cu succes lucrări corale ample din muzica clasică (Mozart, Beethoven) romantică (Schubert, Mendelssohn-Bartoldy, Weber, Loewe, Brahms), şi contemporană. Totodată, dirijorul formaţiei — Hans Kaiss — pune un accent deosebit pe promovarea creaţiei compozitorilor saşi din trecut (Rudolf Lassel, Paul Richter) cît şi a aceleia aparţinînd unor muzicieni în viaţă care scriu pe texte şi în spiritul muzicii corale germane. Datorită frumoaselor realizări obţinute în interpretarea pieselor, concertele acestui ansamblu coral care au loc cu regularitate o dată la trei luni, sînt frecventate de un public numeros şi iubitor de muzică. (Unul din concerte a fost repetat — la cererea publicului — de trei ori). Alături de aceste manifestări, corul bărbătesc din Sibiu duce o susţinută muncă de culturalizare în mediul sătesc. Astfel, o dată pe lună ansamblul face cîte o deplasare în comunele învecinate, prezentînd la căminele culturale lucrările care au fost cîntate cu prilejul concertelor obişnuite. De asemenea, trebuie menţionat că la diferite ocazii festive, corul este solicitat să-şi dea concursul alături de alte ansambluri vocale din Sibiu. Pentru a sublinia prestigiul de care se bucură acest cor în viaţa muzicală a oraşului, amintim invitaţia care i s-a făcut recent de a participa cu şase piese corale (Corul pelerinilor din opera „Tannhäuser" de Wagner, corul preoţilor din opera „Flautul fermecat" de Mozart şi patru coruri a Cappella din repertoriul clasic) în cadrul unui concert simfonic al Filarmonicii de Stat.

O altă formaţie care a luat fiinţă de curînd este ansamblul orchestral (numără 32 de instrumentişti) condus de Gerhard Miess. Alcătuit în majoritate din amatori, orchestra — care apare în public o dată pe lună — şi-a propus ca scop promovarea muzicii distractive. (Repertoriul conţine între altele marşuri vechi, valsuri, potpuriuri).

Ca o expresie puternică a tradiţiei muzicale sibiene trebuie să subliniem aici activitatea — începută acum 25 de ani — a corului „J. S. Bach" (iniţiatorul şi dirijorul ei permanent este prof. Fr. X. Dressler). Înfiinţat cu scopul de a face cunoscută creaţia de oratorii şi cantate a lui Bach şi Haendel, corul a depăşit de-a lungul anilor cu mult ţelul propus. Astăzi — datorită perfecţiunii la care a ajuns printr-o muncă artistică susţinută — el se poate mîndri cu un repertoriu impresionant de vast din care fac parte — alături de lucrări vocal-simfonice de Bach şi Haendel — capodopere scrise în acest gen de Heinrich Schütz, G. B. Pergolesi, Haydn, Mozart, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms, Bruckner ş.a. precum şi lucrări aparţinînd unor compozitori contemporani (Hermann Suter, Sepp Rosegger etc). Printre realizările recente, încununate de succes, amintim interpretarea oratoriului „Patimile după evanghelistul Sf. Matei" de J. S. Bach *) fapt care îndreptăţeşte pe cei interesaţi să aştepte de pe acum cu nerăbdare „Festivalul Händel", în cadrul căruia corul Bach va cînta oratoriile de mare amploare „Messias" şi „Samson".

In încheierea acestor note asupra vieţii muzicale desfăşurată în prezent la Sibiu de populaţia săsească, se cuvine a aminti prima audiţie a Simfoniei în sol minor de Andreas Porfetje, care a avut loc în luna mai la Filarmonica de Stat (conducerea a revenit talentatului dirijor Mircea Lucescu). Evenimentul capătă importanţă dacă ne gîndim că după ani de zile a ră-

---

*) Vezi revista „Muzica" nr. 6/1957.

sărit din nou o lucrare valoroasă de mari proporții, aparținînd unui compozitor tînăr de naționalitate germană. Andreas Porfetje și-a făcut studiile muzicale mai întîi cu Fr. X. Dressler iar apoi la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, fiind aici discipolul unor eminenți muzicieni și pedagogi ca Paul Constantinescu (armonie) Leon Klepper (contrapunct și compoziție) și Theodor Rogalski (orchestrație).

Încă de la primele lucrări pe care le-a dat la iveală tînărul compozitor, legătura cu cîntecul popular și cu marea tradiție a muzicii germane culte apare evidentă — fapt confirmat cu prisosință și de Simfonia în sol minor. În această lucrare, Andreas Porfetje se afirmă ca un creator viguros cu evidente înclinații pentru expresia dramatică, pentru contraste puternice. Ceea ce caracterizează muzica sa este în primul rînd bogăția melodică, gîndirea pronunțat polifonică și tendința spre monumental, spre o arhitectonică muzicală complexă. Aceasta din urmă trăsătură — ca de altfel întreaga sa concepție despre muzică — ne îndreptățește să întrezărim în Andreas Porfetje un autentic simfonist în sensul adevărat al cuvîntului. Dacă întîlnim în simfonie — în ceea ce privește anumite procedee tehnice — rezonanțe din muzica lui Brahms, Reger, Hindemith sau Honegger, acestea nu apar totuși ca elemente străine, contradictorii în ansamblul lucrării, ci de cele mai multe ori ele sînt integrate în concepția personală a compozitorului, apariția lor fiind un lucru firesc la un tînăr care caută un stil propriu și care se înscrie pe făgașul simfonismului german.

Săptămîna muzicii compozitorilor din Regiunea Stalin

In luna iunie a fost organizat de către Cenaclul Uniunii Compozitorilor din Orașul Stalin, cu prilejul decadei muzicii romînești din regiunea Stalin, un număr de concerte cu lucrări de compozitori din localitate și regiune.

La primul concert s-a interpretat Simfonia a V-a de compozitorul sas Paul Richter (decedat în 1950), muzician apreciat pe vremea sa și de George Enescu care a dirijat în primă audiție la București „Suita Carpatină" a acestuia. În continuare, amintim piesa „Jieneasca" de compozitorul Gheorghe Șoima, cîntecul „Pasărea rănită" de G. Petrescu și un cîntec pe text german de Norbert Petri, care s-au bucurat de o primire călduroasă din partea publicului.

În afară de lucrările compozitorilor din Regiunea Stalin, în program au mai figurat și două piese în stil clasic pentru flaut și acompaniament de orchestră ale eminentului flautist Vasile Jianu precum și concertul pentru flaut de Cecil Chaminade, care, cu toată măiestria execuției din partea prof. V. Jianu a lăsat impresia unei lucrări prăfuite prin caracterul ei sentimental și romanțios.

Al doilea concert a fost consacrat creației de lieduri. Din păcate, majoritatea lucrărilor (de ex. „Cîntecul de leagăn" de compozitorul sibian Ilie Micu, „Patru cîntece" de Hermann Mores, „Două cîntece" în stil popular maghiar de Gabriel Hes) purtau amprenta diletantismului. Prin prezența lor în program, aceste piese au pus într-o lumină nefavorabilă însăși ideea organizării unei asemenea treceri în revistă a creației compozitorilor din regiunea Stalin.

Al treilea concert a avut în program lucrări de muzică de cameră ale compozitorilor din regiunea Stalin. Cu tot interesul pe care l-au stîrnit în bună parte lucrările lui Norbert Petri, Liviu Teclu și Cornel Pietroșan, trebuie să subliniem caracterul în general necontemporan, de pastișe după modele clasice, al majorității lucrărilor.

În ziua de 15 iunie a avut loc o consfătuire a compozitorilor din regiunea Stalin. Cu acest prilej a fost prezentat un referat de către G. Petrescu și G. Șoima, care a cuprins o scurtă dare de seamă asupra activității celor două cenacle (Orașul Stalin și Sibiu).

Între altele au fost dezbătute și o serie de probleme cu caracter ideologic și profesional, care arată frămîntarea compozitorilor din regiunea Stalin, necesitatea unei mai juste orientări în ceea ce privește unele aspecte ale creației. Astfel, a fost analizată pe larg problema noului în creație în general și în creația corală în special. S-a mai discutat și despre realismul-socialist, accesibilitate, reflectarea realității în artă, limbajul muzical, caracterul popular etc. Atît compozitorii din Orașul Stalin cît și cei din Sibiu au susținut necesitatea înființării unor cursuri de desăvîrșire profesională (armonie, contrapunct, forme, orchestrații).

S-a făcut simțită nevoia ca în viitor să se acorde mai multă grijă prezentării în public a creațiilor compozitorilor care activează în diferite colțuri ale țării.

Alfred Mendelsohn:

Cum am gîndit şi cum am scris oratoriul „1907“

IDEILE PRINCIPALE. IMPĂRŢIREA

Oratoriul „1907“ se compune din 3 părţi, reprezentînd motivările lăuntrice, etape şi aspecte ale răscoalei şi semnificaţia, cauzele înfrîngerii ţărănimii. Textul lui Tudor Arghezi extras din volumul „1907“ este întregit cu versurile epilogului din volumul „Cîntare omului“ care mi s-au părut a avea un tîlc deosebit şi nu numai de ordin general: „Tu-ţi răsplăteşti urzita de grabnică pieire / făcîndu-te din omul prigoanei, *omenire“*. Dincolo de larga perspectivă general umanitară, această prevestire a „dispariţiei prigoanei“ a „pieirii“ ca „urzită“ ineluctabilă a tot ce se opune mersului înainte al omenirii spre ea însăşi, spre realizarea ei, mi s-a părut o concluzie particulară a evenimentului 1907. Deznodămîntul tragic al răscoalei se reflectă în multiple amănunte pline de semnificaţie ca întrebarea:

Era să fie sărbătoare
Sau slujbă de înmormîntare?

(„Cuvînt înainte“ nr. 2)

sau

Şi dacă-i vorba, ce s-alege
Cînd aţi scuipat pe lege
Şi nu v-aţi chibzuit?

(„Stane, Căpitane“ nr. 10)

sau în imaginea dezolantă a distrugerii

„Şi cumpăna, la puţul lui Zamfir,
Se-nalţă ca-ntr-un cimitir“.

(„Satul ei“ nr. 11)

Cu toate acestea, răscoala nu a fost zadarnică. Ea a constituit la noi o ultimă zguduire a sistemului feudalo-capitalist care, înăbuşind-o, a repurtat o victorie „à la Pyrrus“.

Se ştie că ridicarea ţărănimii a solidarizat în jurul ei începuturile mişcărilor muncitoreşti organizate şi ale unor grupări de intelectuali progresişti. [1]

Invăţămintele înfrîngerii, analiza cauzelor acestei înfrîngeri, conştiinţa crescîndă a nedreptăţii sociale, persistenţa însăşi a cauzelor care au dus la răscoală, răspîndirea în ţara noastră a veştilor despre acţiunile şi gîndirea leninistă următoare revoluţiei din 1905 în Rusia, strigătul patetic „Vrem pămînt“, zbaterea neputincioasă a „învingătorilor“ incapabili să rezolve problemele ţărănimii muncitoare, toate acestea au contribuit la accentuarea crizei sociale şi implicit la zdruncinarea sistemului care a dus la această criză.

In ce priveşte cauzele lăuntrice ale răscoalei, Tudor Arghezi le consemnează cu o deosebită forţă în versuri ca acestea:

„Cu binele nu merge, l-am încercat de-a surda
. . . .
Te străduî fără noimă şi dai pe brînci, te storci
Rîndaş la boieria de cocină de porci
. . . .
Ai dus-o-ntr-o scrîşnire tăcută însă are
o margine rostită, răbdarea orişicare...

(Răzvrătitul“ nr. 3)

„Dacă e vorba să ne dăm pe faţă
Hoţia de la Curte se învaţă“...

(„Trecînd ciocoiul“ nr. 4)

„Să ne sugă, ca pe muşte,
Cînd se ţin să nu ne-mpuşte“

(„Păianjenul“ nr. 6)

„Stropii noştri de sudoare,
Se făceau mărgăritare
In şiraguri săltăreţe
Pentru circ şi călăreţe“.

(„Doină pe nai“ nr. 7)

Şi îndată, desperarea pune în mîna ţăranilor arma, violenţa, explozia urii nestăpînite:

„La furca taică-n mînă şi-ascute-i bine dinţii
Şi apără-ţi odrasla, răzbună-ţi şi părinţii“.

(„Răzvrătitul“ nr. 3)

Tudor Arghezi subliniază caracterul stihiic, iraţional, neorganizat al răscoalei, caracter ce mi se pare dominant în mentalitatea ţărănimii răsculate, şi care pînă la urmă constituie una din cauzele principale ale înfrîngerii ei.

Iată cîteva fragmente grăitoare:

Intîi imprecaţia izvorîtă din adîncul desperării:

„Ajută Doamne, ţara-i în răscoală“

(„Cuvînt înainte“ nr. 2)

Sentimentul apocaliptic:

„Nu mai rămînă piatră pe piatră, grinzi în grinzi
Şi cadă şi tăria în ţăndări de oglinzi“

(„Răzvrătitul“ nr. 3)

---

[1] E drept că aceste implicaţii nu apar direct în poem. Dar faptul că el a fost scris şi „simţit“ de Tudor Arghezi, unul din cei mai reprezentativi intelectuali ai acelor şi ai acestor vremuri, nu este de mică importanţă.

Blestemul la adresa ciocoiului:

„Călca-l-ar vaca neagră şi l-ar mînca pămîntul“
(„Trecînd ciocoiul“ nr. 4)

Minţile răsculaţilor întunecate de durere şi de ură:

„Plesneşte fierea-n noi şi-atîta tot.
Şi mergem s-o vărsăm“.
(„Stane Căpitane“ nr. 10)

Iată şi rezultatele imediate ale răscoalei fără cap:

„Aşa, din sat în sat, se-ntinse
Văpaia grînelor aprinse“.
(„Cuvînt înainte“ nr. 2)

„Ce blestem şi nenoroc!
Magaziile-au luat foc“.
(„Doină pe nai“ nr. 7)

„Am ascultat cirezi şi turme, herghelii,
Arzînd de vii“.
(„Stane Căpitane“ nr. 10)

„De la biserică la şcoală
E numai cîmp de ţară goală“
(„Satul ei“ nr. 11)

Aspecte groteşti în totală disproporţie cu amploarea şi obiectivele răscoalei:

„De la conac, mătuşa aiurită,
Fugea-n papuci şi despletită“,
(„Fugara“ nr. 8)

„Mătuşa alerga către oraş
Ducînd în braţe un făraş,
Stricat şi ruginit
Şi un crîmpei de mătură tocit“.
(„Fugara“ nr. 8)

Dar nu numai ciocoimea de ţară intrată în panică se zbate în chip absurd. Chiar şi ţăranii sînt nevoiţi să răspundă la întrebarea: Cu ce v-aţi ales din acest prăpăd?

„Vezi — nici nu ne-am gîndit!“
(„Stane Căpitane“ nr. 10)

Aspectul dezolant al întoarcerii dintr-o expediţie este zugrăvit de poet astfel:

„Un om ţinea în mînă o vioară,
Altul un ghem de sfoară“.
(„Stane Căpitane“ nr. 10)

Pe drept cuvînt se supără unchiaşul:

„După atîta suferinţă şi zăbavă,
Asta vă fuse marea-vă ispravă?
Atunci de ce aţi mai pornit?“
(„Stane Căpitane“ nr. 10)

Această întrebare este aceea a bunului simţ, a înţelepciunii, dar pînă şi cei mai chibzuiţi au înţeles *de ce* a fost necesară răscoala, de ce ea *trebuia* să constituie răspunsul ţărănimii chinuite dat asupritorilor ei, de ce ura de clasă acumulată de veacuri *trebuia* să explodeze. In această critică a revoluţiei este cuprinsă şi aprobarea ei.

Acelaşi unchiaş spune:

„V-aţi rînduit, să ştiţi ce-i de făcut?
„V-aţi socotit?“
(„Stane Căpitane“ nr. 10)

Critica se-ndreaptă îndeosebi asupra caracterului neorganizat al răscoalei:

„Nu v-aţi ales, şi voi, un căpitan?“ (Ibidem)

„Că aţi plecat pe jos şi pe cărări,
Numai cu umeri şi spinări
Şi cîte-o ruptură de desagă.
Ori e răscoală ori e şagă“
(Ibidem)

Dar dincolo de aspectele sumbre ale răscoalei, Tudor Arghezi, asemenea altui unchiaş înţelept, scoate în evidenţă marea forţă a ţărănimii, care dincolo de înfrîngerea temporară din 1907 este sortită izbînzii. Spre această izbîndă o va conduce peste 30 de ani alianţa ei cu clasa muncitoare şi lupta lor comună sub steagul Partidului lui Lenin. Iată premizele acestei ultime ciocniri: în primul rînd dinamica urii de clasă:

„Aşteaptă ţărănimea scînteia scăpărată“
(„Răzvrătitul“ nr. 3)

Răspunsul ţăranului la insultele ciocoiului:

„Il ustură ficaţii şi-l arde la rărunchi
Că dacă trece el nu-ngenunchi
N-ajunge că ne suge — mai face şi pe sfîntul!“
(„Trecînd ciocoiul“ nr. 4)

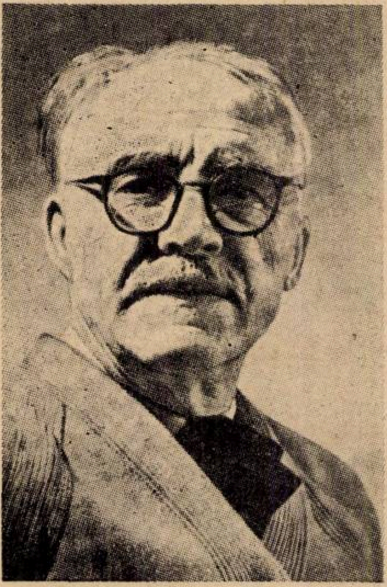
Descrierea cu caracter pamfletar a administraţiei centrale condusă de monarh (paianjenul cel mare):

„Toţi paianjenii domneşti
Stau la pîndă-n Bucureşti
. . . .
Iar paianjenul mai mare
Stă la mijloc, ca-ntr-un soare“
(„Paianjenul“ nr. 6)

In faţa acestei puteri perfide „dansînd pe un vulcan“, avertismentul:

„Poate nici nu te-ai gîndit
Că un băţ doar, de chibrit,
Ar da foc într-o clipită,
La mătasea împletită“.
(„Paianjenul“ nr. 6)

sună ironic, deoarece în conştiinţa poporului soarta păianjenilor mai mari sau mai mici este



Tudor Arghezi

pecetluită. Asemeni în versurile următoare :

„Ii era drumul deschis,
Boierimii la Paris,
Unde începea odată,
Viața ei adevărată“.

(„Doină pe nai“ nr. 7)

In schimb răsună grav și plin de miez ideea solidarității în năpastă a țărănimii :

„Dar se plătea în țară, ajunsă la soroc,
O veche datorie, cu valuri mari de foc“.

(„Fugara“ nr. 8)

Țăranii, lumea brazdei intră în joc cu facle, coase și topoare...

„Ca să-și ajute frații, care-și făceau dreptate
In satele învecinate“...

(Ibidem)

Ideea solidarității celor asupriți îmbracă întîi caracterul stihiic al lavinei distrugătoare :

„Dintr-unul te faci sute, din sute iese gloată“.

(„Răzvrătitul“ nr. 3)

iar apoi într-o viziune grandioasă la scara umanității :

„Un om fusese-o frunză și numai om cu om
Au izbutit să crească și să se facă pom
. . . .
Copacul vieții este și s-a-nmulțit, pădure“

(„Om cu om“[2] Epilog nr. 12)

Iată așadar în linii mari ideile principale ale versurilor lui Tudor Arghezi folosite în oratoriu. Puternicul lor realism (în esență critic) asigură o continuitate, un transfer dintr-o piesă în cealaltă, o unitate de poziție precum și un fir conducător, care leagă între ele „fragmentele“. Cauze, aspecte, efecte, rezultate și perspective se întrepătrund în chip viu, ca și în viață. De aci rezultă ceea ce aș numi „suflul simfonic“, specificul muzical al întregului poem. Din înlănțuirea ideilor rezultă mai departe o adîncă generozitate și elevație sufletească, un sunet profund al dragostei pentru omul umilit, jignit, „făcut ghem“ sub călcîiul trufiei. Sub aparența unui noian de imagini ale prăpădului, ale urii anarhice și nestăvilite, ale suferinței, ale nechibzuinței „lumii brazdei“, ale infamiei, brutalității și ale cinismului ciocoimii descompuse, răzbate măreția jertfei, treapta spre eliberare a țărănimii, integrarea ei în „omenire“. Cred că preponderența *imaginilor negative nu* conferă poemului un caracter pesimist, ci dimpotrivă provoacă în ascultător acel efort de restabilire a perspectivei luminoase exprimate sporadic — e drept — de-a lungul său. În primul rînd răzbate în vălmășagul luptei conștiința de clasă :

„In cerceii de rubine,
Era sînge de la mine,
Lacrima din ochii tăi“,

(„Doină pe nai“ nr. 7)

Dragostea țăranului pentru rodul muncii sale :

„Tocmai cînd se-arată-n țară
Și-aurul de pe secară“.

(Ibid. nr. 7)

Ințelegerea pentru suferințele altora :

„Plugarii știu să fie seamă
De prieteni și vecinii lor,
Ce le stau într-ajutor“.

(„Fugara“ nr. 8)

Stoicismul său în fața înfrîngerii :

„Mai scoate-o rămășiță
Fum prăbușit de stuh și șiță“

(„Satul ei“ nr. 11)

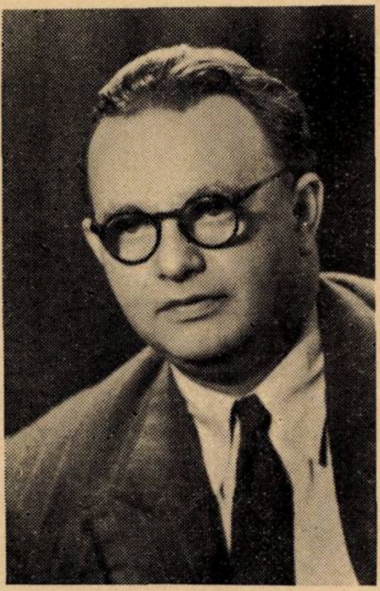
„Vezi și nu-ți vine să crezi
Că se duce orișicum
Toată munca noastră-n *scrum“.*

(„Doină pe nai“ nr. 7)

In aceste versuri întîlnim un amestec de amărăciune și de necaz, dar lipsește — și acest lucru mi se pare semnificativ — *„deznădejdea“*. „Frunza piere, dar pădurea rămîne“. Acesta este firul central al poemului — conținutul său concretizat de Tudor Arghezi în altă parte, în „Cîntare omului“ și de aceea am socotit potrivit, de a anexa la fragmentele din „1907“, poemul concentrat dar plin de patosul viitorului „Om cu om“ (Epilog nr. 12).

---

[2] Din volumul „Cîntare omului“ de Tudor Arghezi E.S.P.L.A. 1956.



Alfred Mendelsohn

CU PRIVIRE LA FORMA POEMULUI

Nu mă încumet să fac analiza uneltelor de lucru ale marelui poet, dar, ca muzician, să-mi fie îngăduit să subliniez cîte ceva.

In primul rînd nu pot despărți sonoritatea cuvîntului sau frazele argheziene de ideile pe care le vehiculează.

Sînt convins că poetul nu urmărește sonoritatea decît în măsura în care servește ideii. Dar atunci cînd e vorba de a da acestei idei maximum de plasticitate, el dispune de o paletă aproape nelimitată. Claritatea, precizia, uneori chiar duritatea, inflexibilitatea limbii mi se par caracteristice. De asemenea, este foarte semnificativă sfera metaforelor, care, fără a acuza arhaismul sau idiomul specific țărănesc, se mișcă strîns în jurul lumii de percepții, deprinderi, reprezentări tradiționale și contacte cu lucruri concrete ale țăranului, în jurul proverbului țărănesc și al cuvintelor de duh ale poporului.

Dar numai cîteva exemple :

„Și s-au aprins de-a latul țării, mii
De lumînări și de făclii,
Ca la un Paște și o Inviere“

(Cuvînt înainte nr. 2)

„A scos din noi și untul cu sîngele și urda
și zerul“...

(„Răzvrătitul“ nr. 3)

„Eu slugă la jigodii, nu m-aș vedea să fiu
Mă-ngrop mai repede de viu“.

(Ibid.)

„Trecînd ciocoiul ieri prin arătură
Numai l-aud că zbiară și mă-njură“

(„Trecînd ciocoiul“ nr. 4)

„Coase firul și-l descoase
Și-l așază să se joace“,

(„Paianjenul“ nr. 6)

„Să zguduim, încai, nițel, boierii
La începutul primăverii“.

(„Stane Căpitane“ nr. 10)

„Pribeagul suflet șchioapătă-n femeie,
Ca-n candelă, pe stinse, o scînteie...“

(„Satul ei“ nr. 11)

Metafora argheziană nu este o simplă comparație ci de cele mai multe ori o confruntare, o opoziție, conținînd o contradicție lăuntrică, care-i conferă un deosebit dinamism. Făcliile ce se aprind de paște sînt făclii pașnice, de praznic, de voie bună. Făcliile aprinse de țărani pentru a incendia conacele, pădurile, recoltele, sînt făclii ale luptei, ale distrugerii ; coaserea și descoaserea firului este o îndeletnicire constructivă. Punerea firului de păianjen (adică combinațiile de cabinet, uneltirile cu singurul scop să învăluie țara într-o plasă de minciuni) este o „treabă“ de distrugere. In acest context apare deosebit de plastic versul următor : „Și-l așază să se joace“.

Aci jocul naiv al copilului „care se află în treabă“ — aci perfidia și cinismul monstruos al „conducătorilor“, care se „joacă“ cu soarta oamenilor.

„Zguduirea boierilor“ pare și ea un capriciu inofensiv al unor țărani porniți pe joacă, dacă întregul complex tragic al împrejurărilor nu ar dezminți această „nevinovată“ pornire „la început de *primăvară“*. Indată gîndul ar zbura la prefacerile binefăcătoare ale acestui anotimp al renașterii naturii, dacă nu s-ar ivi concomitent reprezentarea *acestei* primăveri : a primăverii 1907.

Dinamismul metaforei, bazat pe atribute antinomice ale unui element neutru : (făclia, firul, primăvara, jocul) este fără îndoială un mijloc de artă subtil, dar ține — să zicem — de domeniul amănuntului.

Unde însă Tudor Arghezi se înalță la generalizări fertile în semnificații se manifestă din plin puterea sa creatoare.

Să-mi fie permis să analizez pe scurt două poeme, ce mi se par deosebit de semnificative sub acest raport :

A). *„Doină pe nai“* (nr. 7).

a). „La conace e prăpăd...

Grîul arde... văpăile aleargă. (Descrierea incendiului).

b). Tocmai cînd se arăta în țară aurul de pe secară...

(Jalea țăranului care vede mistuindu-se munca sa)
c). Dar și fără foc și pară... (munca noastră)... nu mai era a noastră
Ea se ducea afară... iar...

Stropii noștri de sudoare
Se făceau mărgăritare
In șiraguri săltărețe
Pentru circ și călărețe

(Alții huzuresc din munca noastră)
d). In cerceii de rubine
Era sînge... lacrima... candele de agonie — tăcerea din sicrie
(Acestea ne rămîneau nouă!)

Elementul *a* are un caracter descriptiv, vioi în felul său, imediat (văpăile aleargă) ; *b* intervine cu o rărire a tempo-ului, contemplativ, îndurerat ; *c* izbucnește din nou năduful într-o ritmică vioaie... mărgăritare — șiraguri săltărețe — circ și călărețe. Versul se concentrează, țopăie, se-ncalecă. In subton persistă tristețea muncii irosite în opoziție cu imaginea „petrecerilor de la Paris" ale ghiftuiților și totodată gîndul la paguba pe care o au țăranii, *„dar și petrecăreții"*. Ironie, ciudă, dîrzenie.

Aci observ în limbă abundența de consoane mute, cuvîntul în sacadă, ales anume pentru a ilustra sonor contorsiunile grotești ale amatorilor de petreceri pe socoteala țăranului. Ritmul se apropie de „Polca" (de altfel am dat fragmentului această soluție muzicală). Cuvintele *stropi,* șiraguri — săltărețe, circ — și călărețe și hiatusurile inevitabile în muzică (șira) guri-să-l (tărețe) (ci) reș (i) precum și rima... rețe (Staccato verbal și muzical).

Apoi *d :* Incheierea procesului cu invocarea gravă, dureroasă, sensibilă, a urmărilor nedreptății sociale. Aci versul devine din nou lent, debitul rar, accentele mai răzlețe, sonoritatea sumbră, vocalele mai abundente, parcă tînguitoare : s*în*ge de la m*i*ne, C*an*dela de a-go*nie*, tăc*er*ea din s*icrie.*

În economia generală expresivă, în structura sensurilor ca și — (semn al măiestriei sale) — în alegerea cuvintelor, în „potrivirea lor", Tudor Arghezi încrucișează climatele emotive descriind o curbă, care pornește de la un moment de agitație — coboară la un moment de contemplație — urcă din nou spre jocul zvăpăiat al unor automate scăpate de sub control și coboară din nou în abisul tristeții. Amplitudinea acestei oscilații crește valul *a* — *b* fiind mai scurt decît valul *c* — *d.* Contrastul prim *(a — b) :* Ard conacele — arde recolta noastră, este pus în umbră de contrastul *c — d :* „Pentru ei distracții, pentru noi lacrimi".

În același timp se întrevede paralelismul *a-c*

Lumea boierilor
a Ard, conacele, văpăile aleargă
c Boierii petrec

și

Lumea țăranului
b Munca noastră se duce în scrum
d Sînge, lacrimi, tăcerea sicrielor

Un singur cuvînt, dar greu de sens, leagă ideile exprimate astfel. E cuvîntul *„orișicum"* (că se duce orișicum / toată munca noastră-n scrum).

În acest cuvînt se concentrează ca o justificare a prăpădului, obida țăranului, e un „ducă-se-pe-pustiu", o întunecare a viitorului, care motivează insuccesul răscoalei, conține în el germenul înfringerii, otrava resemnării.

Alt exemplu :
B „Fugara" (nr. 8)
a Mătușa, o ființă inofensivă fuge de la conac.
b Nu are de ce să-i fie teamă de țărani
c Plugarii poartă recunoștință prietenilor lor.
d Ei își ajută în primul rînd frații răsculați „plătind o veche datorie"
e Mătușa și-a pierdut de groază capul.

a Versul începe agitat, șovăitor, — o scurtă oprire —, „e frig" ilustrînd în același timp vremea și înfrigurarea bătrînei — apoi continuă în același ritm : „Infricoșată ca de moarte / Mătușa fuge numai în cămașă."

b Versul obiectiv, compătimitor, explică situația bătrînei și faptul că s-a înspăimîntat degeaba. Versul se apropie de proză.

c Pe un plan mai înalt de generalizare, versul demonstrează un aspect, contingent al vieții de la țară, înțelegerea țăranilor pentru necazurile altora, chiar dacă aceștia sînt oarecum legați de ciocoime. (Se pare că incidentul se petrece într-un sat neatins de vîltoare, ceea ce dă și mai mult relief panicei absurde a bătrînei.) Versul rămîne mult apropiat de proză însă capătă mai multă căldură.

d Legătura de idei se creează printr-o generalizare de cea mai mare amploare. Țăranul nu se leagă de oameni inofensivi. Țăranul plătește datoriile, adică nu iartă, țăranul își ajută frații la nevoie, frații „care-și fac dreptate" (cred că aci e semnificativă folosirea în dublu înțeles a cuvîntului „datorie" o dată ca răspuns împilatorilor, apoi ca o pornire de conștiință, o dată ca o sabie justițioasă împotriva boierilor, cealaltă dată ca o mînă de ajutor întinsă fraților săi). Versul e sonor, profund, amplu, („se plă*tea* în *ța*ră",„*va*luri *ma*ri de foc",„să-ntindă-n *lu*ng pîr*jo*lul") el devine dur și tăios (care-și făceau drep*ta*te în satele învecinate) ca un punct definitiv în această mare socoteală.

e Ca într-un rondel revine imaginea fugarei, (contrastînd de data aceasta brusc cu versurile precedente). Cuvîntul se moaie, redă tremurul incert, vag, al groazei subiective, bătrînicioase, înregistrează cu o ironie duioasă bagajul sordid al fugarei : o mătură tocită, un făraş.

În comparaţie cu poemul „Doină pe nai" avem aci de-a face cu o articulare mai simplă a ideilor, dar nu mai puţin valoroasă din punct de vedere artistic.

a — faptul divers creşte spre *b* care porneşte de la o considerare a faptului divers şi ajunge la enunţarea unei *idei generale* de o importanţă relativă (Ţăranii nu au nimic cu mătuşa) şi se-nalţă apoi spre *c* la o generalizare cu caracter mai larg (Ţăranii sînt recunoscători prietenilor lor) iar apoi spre *d,* la culminaţia ideii şi la cuprinderea unui întreg fenomen caracteristic răscoalei. (Ţăranii se ajută între ei la nevoie). Lăsînd să vibreze mai departe prin efectele ei această idee, autorul se întoarce brusc la faptul divers $a = e$ opunînd micul destin al bătrînei înspăimîntate, mişcării grandioase de mii de răsculaţi.

Demn de reţinut mi se pare faptul că poetul urmăreşte cu o participare permanentă atît acţiunea minoră *(a, e),* cît şi pe cea majoră *(b, c, d.)* Unde însă acţiunea de cadru este urmărită cu un sentiment de milă, uşor amuzată /„mătuşa aiurită fugea-n papuci"... cum s-a scul*at* şi a sărit din p*at* (punctînd silabele scurte şi incisive scul*at,* p*at)... un* crîm*pei de* mătură *tocit* / acţiunea centrală are o vibraţie profundă, o participare directă, ca şi cînd poetul ar face, chiar dînsul, parte din ceata răsculaţilor. Deci acţiunea de cadru e văzută dinafară, iar acţiunea centrală, opusă primei prin gravitatea ei, prin amploare şi însemnătate, dinăuntru. Este un mijloc puternic de a scoate în relief deosebirea calitativă a mişcării de mase, faţă de o „păţanie" individuală fără gravitate. Nemaivorbind de forma ideală pentru muzică *(A B* A^1 în care A cuprinde *a* iar *B, b, c, d ;* şi A^1, e) la care, poate, Tudor Arghezi nici nu s-a gîndit.

Am încercat să fac o analiză detaliată a două din poemele pe care le-am utilizat la Oratoriu. În felul acesta s-ar putea cerceta şi celelalte, ajungîndu-se la observaţii poate şi mai importante. Ceea ce rămîne de demonstrat, este faptul că poezia lui Arghezi în aparenţă refractară muzicii, este de fapt concepută din spiritul, din esenţa unei gîndiri muzicale superioare. Fireşte, dacă muzica ar fi menită să poleiască suprafeţe netede, să melodizeze versuri line, să rotunjească şi să umple goluri, ea s-ar împiedica deseori de asperităţi, de regularităţi sau de iregularităţi prea mari. Debitul versului arghezian este inegal, frămîntat, abrupt. Dar tocmai în aceasta constă — aşa mi se pare — valoarea sa pentru muzician. Apoi Arghezi îşi mlădiază — dacă s-ar putea vorbi aci de mlădiere — cuvîntul după idee. Iar ideile acestui poem sînt orice altceva decît meditaţii trandafirii. Întîmplărilor intens dramatice le corespunde structura intens dramatică a versului. Încă nu s-a risipit întreaga energie acumulată în enunţări şi dedesubt creşte un nou val de zguduiri. Priviţi începuturile poemelor :

„In anii nouă sute şapte,
Ca din senin..."

(Cuvînt înainte)

„Dumitru ţărănoiul, dulgher şi lăutar
nu tulburase satul, vorbindu-i, în zadar"

(„Răzvrătitul")

„Ii ţes ţării, pe gherghef,
Fire-n jur, ca de sidef"

(„Păianjenul")

„Fumu-i gros şi-abia te văd"

(„Doină pe nai")

„E ţara răsculată"

(„Stane Căpitane")

etc.

Fiecare din ele stabileşte tonalitatea generală a poemului respectiv. Fiecare are valoare de titlu. Şi cu toate acestea nici una din enunţările iniţiale nu epuizează ci abia *declanşează* acţiunea, dă şocul de pornire „scenei" respective, îi defineşte decorul, ne plasează fulgerător în miezul evenimentului.

Iată acum cîteva versuri finale :

„Ajută Doamne, ţara-i în răscoală".

(Cuvînt înainte)

„Şi cadă şi tăria în ţîndări de oglinzi"

(Răzvrătitul)

Era... „Candela de agonie şi tăcerea din sicrie"...

(„Doină pe nai")

„Atunci de ce aţi mai pornit?
Vezi, zice Stan, nu ne-am gîndit!"

(„Stane Căpitane")

Aceste finaluri capătă uneori valoare aforistică, concluzie a zbuciumului, suprema sa intensitate sau ultim acord al unei strădanii irosite.

Iată unde este capabilă muzica să lumineze înăuntrul sufletului omenesc înfrăţindu-se cu poezia, dîndu-i aripi, colorînd puternic şi viu cuvîntul, legînd ideile, dezvăluindu-le legăturile, precizînd şi dezvoltînd tonalitatea lor afectivă.

De aceea cred că cuvîntul şi ritmul arghezian fără a fi muzical în sine, face casă bună cu muzica. El izvorăşte din acelaşi izvor ca şi muzica...

DRAMATURGIA ORATORIULUI

Din volumul „1907" de Tudor Arghezi am ales 8 poeme, pe alocuri concentrate din considerente muzicale. Ultimul poem este luat din volumul „Cîntare omului". Aceste 9 poeme sînt încadrate în muzică cu un Preludiu (înaintea părții I), o doină (la sfîrșitul părții II-a și un Interludiu (la începutul părții III). Astfel rezultă următoarea structură:

Partea I. Nr. 1. Preludiu
2 Cuvînt înainte
3 Răzvrătitul
4 Trecînd ciocoiul
5 Doină

Partea II. 6 Păianjenul
7 Doină pe nai
8 Fugara

Partea III. 9 Interludiu
10 Stane, Căpitane
11 Satul ei
12 Epilog

Partea I poartă următorul motto:

„Ai dus-o-ntr-o scrîșnire tăcută
Insă are
O margine rostită răbdarea
Orișicare".

In această parte sînt arătate cauzele lăuntrice ale răscoalei. Ea culminează cu Nr. 3 („Ia furca taică-n mînă") chemarea la insurecție și se încheie cu o doină, care exprimă cealaltă latură a țărănimii: latura de poezie, de dor nelămurit după o viață mai bună, legătura ei strînsă cu pămîntul, frumusețea sufletească a omului simplu.

Partea a doua cu motto-ul:

„Dar se plătea în țară, ajunsă la soroc,
O veche datorie, cu valuri mari de foc"

conține imagini ale dușmanilor țărănimii: Păianjenii care țes în jurul țării plasa înrobirii, Loierii fără legătură cu pămîntul, disprețuitori ai muncii țăranului, irosind bunurile stoarse în petreceri, înfine bătrînica înnebunită de spaimă, care a nimerit din întîmplare în mijlocul vîltorii.

In această parte crește și culminează totodată hotărîrea răsculaților de a pune capăt chinurilor. Ea se încheie cu concluzia din motto-ul de mai sus.

Partea III-a sub motto-ul:

„Tu-ți răsplătești ursita
De grabnică pieire
Făcîndu-te din omul prigoanei
Omenire".

începe cu un Interludiu, în care sînt opuse din nou — ca un răspuns la doina din partea I — latura violentă și tragică a răscoalei, nădejdei nesecate a țărănimii de a se vedea stăpînă pe bunurile ce le produce, de a-și afirma dreptul la viață și demnitatea umană. Interludiul conține ca parte centrală un „cîntec lung". Urmează o scenă în care un bătrîn înțelept arată țăranilor întorși în sat cu mîna goală, că răscoala fără cap nu poate duce la izbînda țărănimii. Intr-adevăr, în ultima scenă este zugrăvită dezolarea locurilor pustiite, cenușa și amarul ce au rămas de pe urma răscoalei înfrînte.

Dezvoltînd însă mai departe elementele nădejdei exprimate în doină și Interludiu, și după o trecere simfonică apare imaginea împlinirii năzuințelor omenești în ultimul poem: „Om cu om".

Oratoriul se încheie cu această perspectivă a viitorului, în care alăturîndu-se „om cu om" va înceta pe pămînt existența „omului prigoanei".

Oratoriul este deci alcătuit din scene, cu loc, timp și decor precis și cu o acțiune dramaticopoetică în care se înfruntă țărănimea răsculată cu dușmanii ei dinafară — moșierimea — și lăuntricii — dezorganizarea, lipsa unui conținut politic al luptei ei.

Acțiunea și contraacțiunea cresc de-a lungul primelor două părți, ducînd spre înfrîngerea vremelnică iar apoi spre perspectiva izbînzii celor „ce luptă pentru dreptate".

Există și personaje care fie că apar și grăiesc (răzvrătitul, țăranul, unchiașul) fie că rezultă din acțiune și narațiune poetică (Stan, Căpitanul, Fugara, Băbuța).

Nu se poate vorbi despre un scenariu concretizat, dar fiecare din episoade se integrează în drama răscoalei, în străduința autorului de a da o imagine cît de cît completă a evenimentelor și a semnificației lor. [3])

Ca linie generală dramaturgică, dictată de altminteri de bogăția interioară de contraste a fiecărui poem în parte, rezultă un parcurs destul de sinuos în care apar ca puncte culminante numerele 3 („Răzvrătitul"), 7 („Doină pe nai") și 10 („Stane Căpitane") adică piesele centrale ale fiecărei părți. In același timp este pregătită culminația finală (nr. 12) prin piesele simfonice 1 („Preludiu"), 5 („Doina") și 9 (Interludiu).

Nr. 2 (Cuvînt înainte) ne plasează în acțiune, 3 (Răzvrătitul), 4 (Trecînd ciocoiul), motivează răzvrătirea din desperare a țăranului iar 6 (Păianjenul), din urzelile stăpînilor, 8 (Fugara) și 11 (Satul ei) sînt aspecte colaterale, ale răscoalei, care dau prilej poetului să-și contureze concluziile.

Sub această aparentă prolixitate sînt însă convins, și în această direcție se îndreaptă compoziția muzicală, că rămîne sensibil firul unitar al dramaturgiei oratoriului. Compozitorul s-a străduit în primul rînd să dea viață muzicală acelui sentiment adînc omenesc, dragostei pentru cei obidiți, urei tăioase împotriva asupritorilor, sentiment ce străbate admirabilele versuri ale poetului Tudor Arghezi.

---

[3]) Firește, imaginea răscoalei rezultă cu mult mai amplu din întregul poem „1907". Dar și în fragmentul ales pentru oratoriu ea se reflectă multilateral și concludent.

DESPRE MUZICA ORATORIULUI

Constituirea elementelor melodice.

Muzica oratoriului nu se bazează pe motive sau leit-motive. Nu se urmărește nici generarea melodiei din nucleu și nici dezvoltarea propriu-zisă a unor „intonații". Țesătura muzicală urmărește cu o fidelitate cît mai mare și cît mai sensibilă căile emoționale și expresive trasate de versuri. Căutînd să sesizeze cît mai profund sensul lor lăuntric, caracterul „simfonic" al poemelor, ordonînd aceste poeme după principiul unei dramaturgii unitare și subordonîndu-le „acțiunii" astfel închegate, muzica cîștigă în relief, ajută la dezvăluirea ideilor oratoriului și nu contrazice logica specifică a formelor muzicale, ale enunțului, ale dezvoltării simfonice, ale recapitulării variate sau nevariate.

Tocmai pentru această fidelitate față de ideile poemului, față de marea sa idee ca și față de amănuntele sale exprimate în situații concrete mi s-a părut necesar, să nu pornesc de la nici un principiu constructiv preconceput ci să caut acele elemente de expresie muzicală care îndeplinesc cel mai bine *funcția* de a ridica, de a încălzi și a conferi patos dramei poetice, de a pregăti și de a face să vibreze mai departe *cuvîntul,* purtător de idei.

De aceea nu m-am oprit la o tratare leitmotivică, ci mai degrabă la constituirea unui *„material tematic"* de bază și aceasta numai datorită convingerii că una din legile majore ale simfonismului, ale suprafețelor mari, ale mutării rapide a unghiului de vedere, ale varietății, este tocmai *economia mijloacelor de expresie.*

Prin urmare, o dată stabilită forma în mare a oratoriului, deci și forma simfoniei — ceea ce constituie jumătate din sarcina compozitorului — o dată stabilit concret acest material tematic, destinat unor transformări continue, dar unitar prin anumite însușiri de ordin ritmico-intervalic, au putut fi abordate elementele episodice fără teama prea mare a unor fragmentări, a căderii în gol, a discontinuității sau a încărcării excesive și obositoare [4]).

Cîteva din ideile melodice inițiale care constituie materialul tematic al lucrării sînt redate la paginile 22—23.

După cum reiese din aceste exemple, puține sînt elementele plastice care să nu fie într-un fel sau altul derivate din altele. Cu toate acestea fiecare își păstrează individualitatea și — firește — sensul, în contextul respectiv.

Trebuie să subliniez aci că în compoziția lucrării nu am „pornit" de la acest tabel ci *el a rezultat* din procesul creator. Mai mult, sînt o serie de pasaje care au fost concepute — după cum am arătat în considerațiile generale — în spiritul unei continuități melodice oarecum de sine stătătoare, folosind adică cu parcimonie elementele tabelului. Astfel este construită doina nr. 5 în care elementul 14 apare numai în acompaniament, melodia nr. 6 în care de asemenea figura 15 trece abia în secțiunea a doua de la acompaniament la sopran fiind și aci un însoțitor al citatului (Trăiască regele — simbol muzical al marelui păianjen).

In schimb, „cîntecul lung" (nr. 9) este alcătuit din elementele propuse (28—34), ele înșile avînd derivația consemnată în tabel.

Puterea transformatoare de expresie a melodiei prin modificarea intervalică și ritmică, prin inversări, concentrări, lărgiri, alterații, înlănțuiri, transpuneri în diferite registre (la care se adaugă, firește, variate interpretări armonice, polifonice, orchestrale, nuanțe dinamice, plasarea în formă etc.) toate acestea au fost folosite uneori — de data aceasta intenționat — în slujba unor legături de sens, asocierii unor momente dramatice, sublinierii unui contrast în spirit arghezian. Aceste asocieri conștiente cu caracter programatic trec de la partea vocală (susținută deci de text) deseori la partea instrumentală (devenind deci programatică) și invers — anticipativ. De exemplu nr. 2 este expus de orchestră și 26 expus de cor. Aici elementul 2 anticipă cu mult realizarea ideii: „O veche datorie". S-ar putea spune că acest element aduce deci în contextul simfonic cu sine ideea suferinței exprimată de Tudor Arghezi atît de plastic prin cuvintele de mai sus. Sensul elementului instrumental este deci *analog* celui vocal.

Altul este de pildă cazul perechii 15—27. 15 exprimă printr-o frază muzicală repetată monoton acțiunea uniformă a țeserii plasei de păianjen (Ii țes țării pe gherghef) iar 27 acțiunea revoluționară a răzvrătiților. Legătura cauzală este evidentă, dar este și o legătură psihologică. E vorba de exasperarea crescîndă a țărănimii. Dacă 15 este simbolul cauzei, 27 devine simbolul sonor al efectului. Aci conținutul celor două motive este antinomic, dar caracterul lor omonim dezvăluie unitatea dialectică a contrastelor.

Incă un exemplu: In poemul 4 apare figura nr. 13 derivată din 4 prin încercarea și continuarea secvenței melodice. In acel moment 13 se leagă de blestemul țăranului insultat de ciocoi („Călca-l-ar vaca neagră"). Este momentul în care poetul exprimă puternic *înjosirea omului.* Același element reapare transfigurat în Epilog (nr. 12) pe cuvintele „Un om fusese-o frunză"... Aci contextul exprimă tocmai contrariul: *ridicarea, înălțarea* omului la o treaptă superioară.

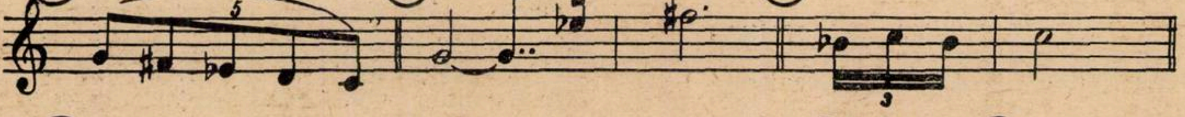
Este limpede că ciocnirea virulentă între țăran și ciocoi contribuie la luminarea conștiinței primului și pînă la urmă la rezolvarea conflictului printr-o calitate nouă. Dar, aseme-

---

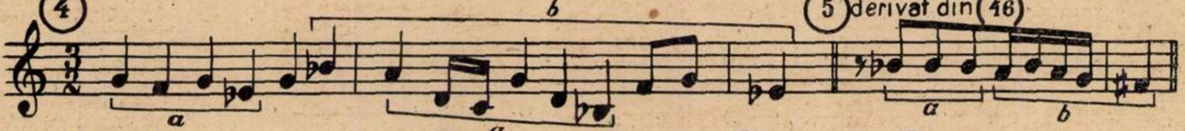
[4]) Aci am anticipat fără să vreau o parte din criticile aduse lucrării, după o primă audiție.

P.I.

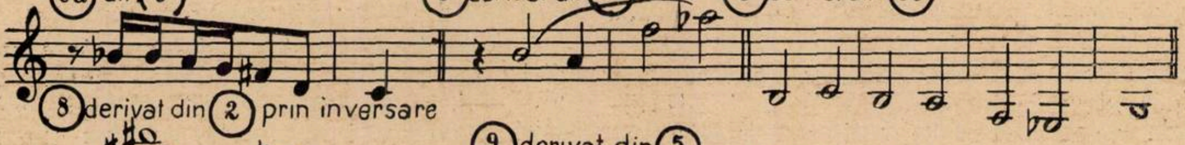
① ② ③



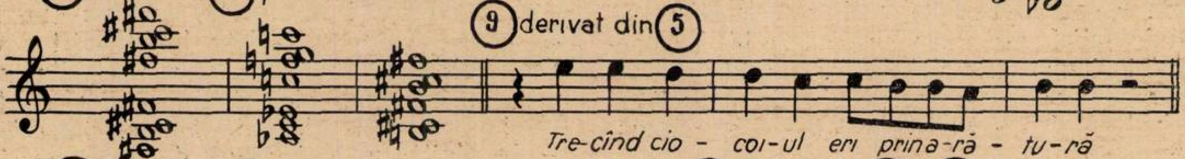
④ ⑤ derivat din (4b)



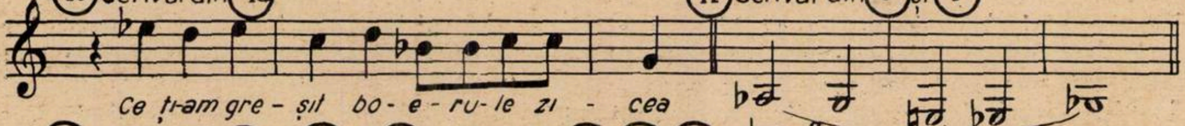
(5a) din ⑤ ⑥ derivat din ② ⑦ derivat din (5b)



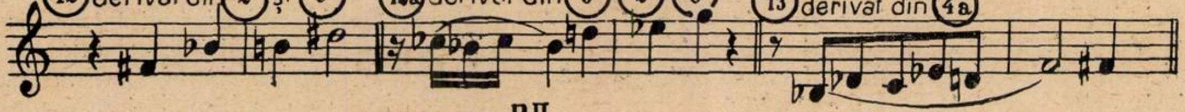
⑧ derivat din ② prin inversare ⑨ derivat din ⑤


Tre-cînd cio - coi-ul eri prin a-ră - tu-ră

⑩ derivat din (4a) ⑪ derivat din ⑤ și ①

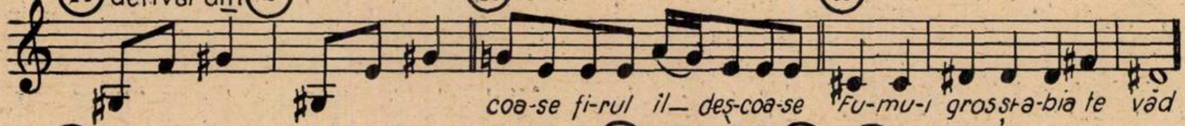

Ce ți-am gre - șit bo - e - ru - le zi - cea

⑫ derivat din ② și ⑥ (12a) derivat din ③-②-⑥ ⑬ derivat din (4a)

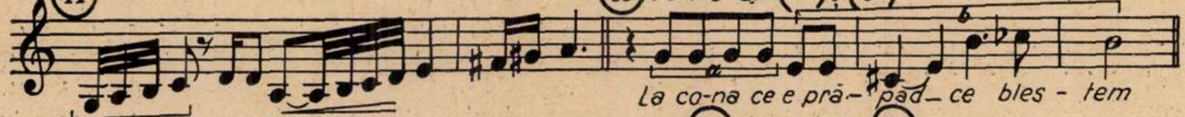


P.II.

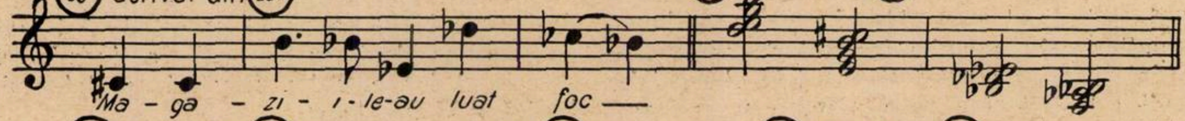
⑭ derivat din ② ⑮ ⑯


coa-se fi-rul il— deș-coa-se Fu-mu-i gros-și-a-bia te văd

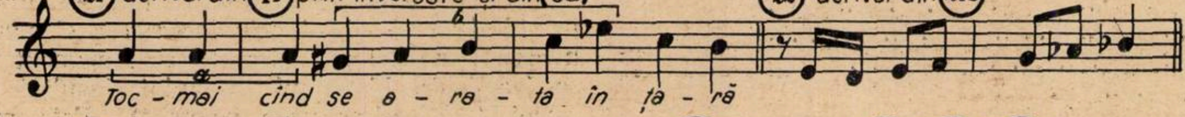
⑰ ⑱ derivat din ⑥ și (5a)


La co-na ce e pră- păd — ce bles - tem

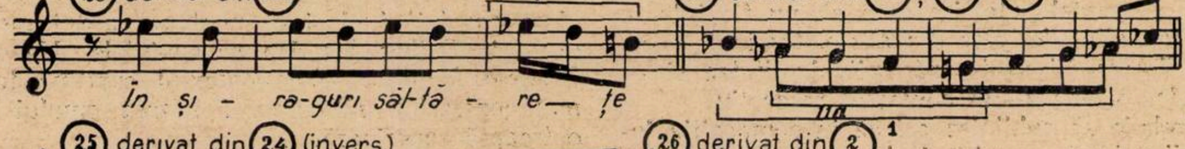
⑲ derivat din (18b) ⑳ derivat din ⑧


Ma - ga - zi - i - le-au luat foc —

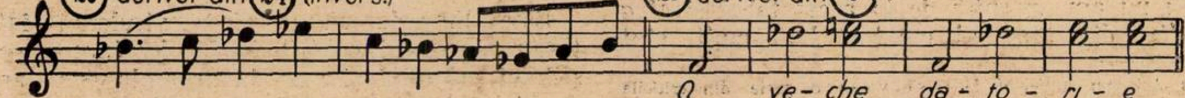
㉑ derivat din ⑪ prin inversare și din (5a) ㉒ derivat din (21b)

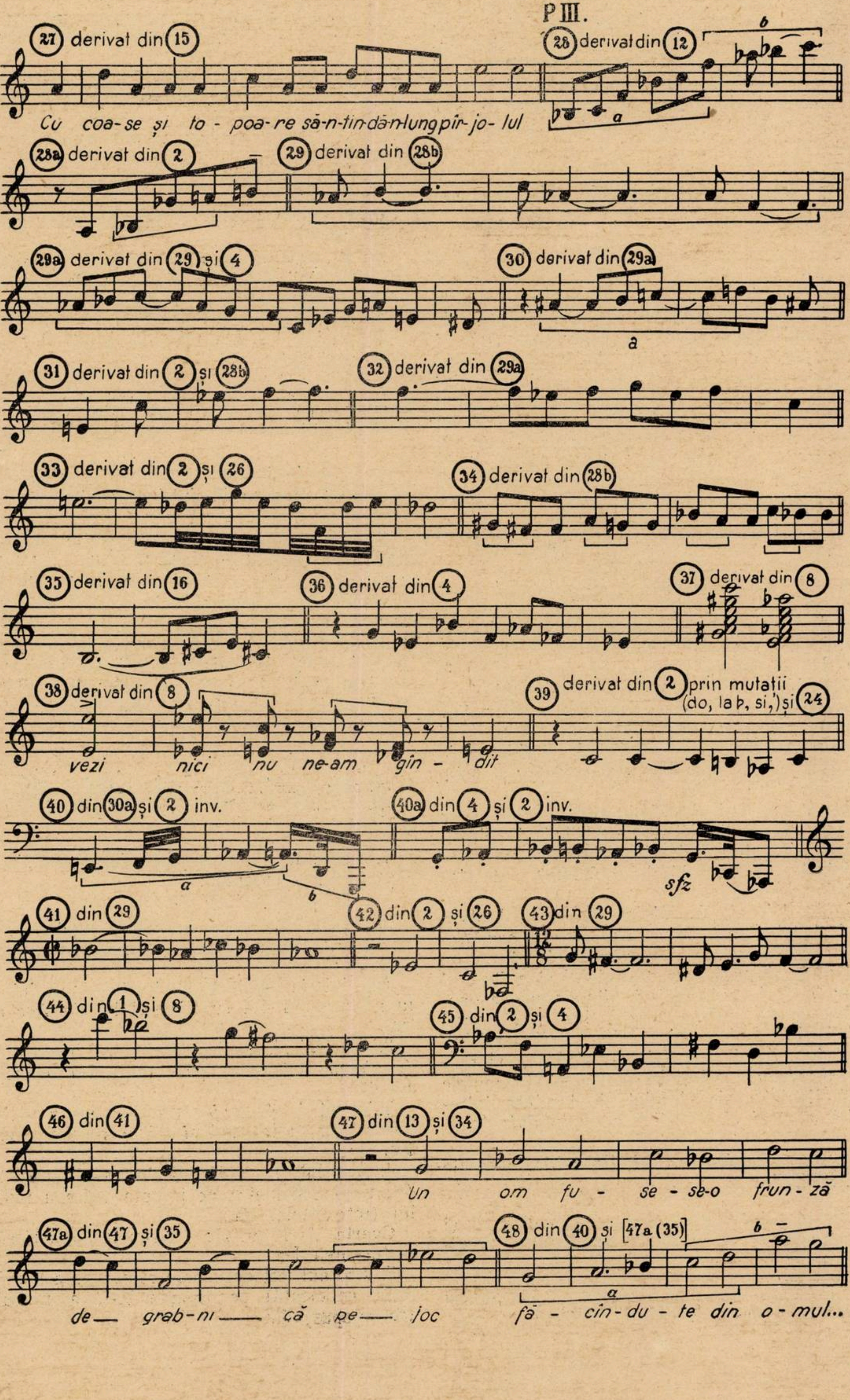

Toc - mai cînd se e - ra - ta în ța - ră

㉓ derivat din (11a) ㉔ derivat din ㉑ și (11a)-①


În și - ra-guri săl-tă - re — țe
11a
1

㉕ derivat din ㉔ (invers.) ㉖ derivat din ②


O ve-che da - to - ri - e


P III.
27 derivat din 15
Cu coa-se și to-poa-re să-n-tin-dă-n-lung pîr-jo-lul
28 derivat din 12
a
b
28a derivat din 2
29 derivat din 28b
29a derivat din 29 și 4
30 derivat din 29a
a
31 derivat din 2 și 28b
32 derivat din 29a
33 derivat din 2 și 26
34 derivat din 28b
35 derivat din 16
36 derivat din 4
37 derivat din 8
38 derivat din 8
vezi nici nu ne-am gin-dit
39 derivat din 2 prin mutații (do, la♭, si,) și 24
40 din 30a și 2 inv.
a
b
40a din 4 și 2 inv.
sfz
41 din 29
42 din 2 și 26
43 din 29
44 din 1 și 8
45 din 2 și 4
46 din 41
47 din 13 și 34
Un om fu-se-se-o frun-ză
47a din 47 și 35
de-grab-ni-că pe-joc
48 din 40 și [47a (35)]
a
b
fă-cin-du-te din o-mul...

nea considerații riscă să atribuie muzicii o funcție intelectualistă dizlocînd-o din sfera „emoționalului". Cu toate acestea un efort intelectual, din partea auditorului avertizat, cred că contribuie la trăirea emoțională mai intensă a muzicii dîndu-i un sens, mobilizînd și alte resurse sufletești, decît sensibilitatea pasivă a contemplației pure.

Despre recitativul cantabil și conducerea vocilor.

Cuvîntul arghezian poate fi turnat cu greu în fraze melodice constituite, de sine stătătoare. Dincolo de cuvînt însă apare cu putere și într-o strînsă coeziune lăuntrică bogăția de sens, multilateralitatea ideii, care presupune și condiționează o tratare în adîncime, angajează și alte dimensiuni decît firul „melodic". Aci nu poate răspunde numai conducerea vocii ci mai curînd tratarea polifonică a orchestrei. In unele cazuri, cuvîntul copleșește într-adevăr comentariul, se poate lipsi de el. Atunci fraza vocală este aceea care rostește ideea principală iar fondul polifonic al instrumentelor poate fi redus la rolul de „acompaniator", sau poate dispare din concomitența cu partea vocală.

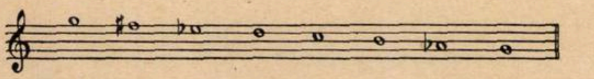
Prin urmare sensul melodic al tratării vocale (și pînă la urmă și instrumentale) nu este acela al unor expuneri de fraze cu repetițiile de rigoare, și nici măcar o construcție derivată consecvent din materialul tematic expus. De asemenea nu e vorba de un recitativ — „parlato". Mai degrabă putem vorbi de o „declamație lirică" cu respectarea prozodiei, dar *mai cu seamă* cu sublinierea fondului (mai bine zis subtonului) afectiv al „vorbitorului" iar acesta în strînsă legătură cu situația dată, cu „scena" respectivă.

De aceea, cînd situația o cere, sau cînd mi se pare că soluția folosită contribuie la plasticizarea imaginii, intervin „rînduri" melodice mai închegate (de obicei în „forma" cîntecelor lungi).

Contrastele afective ale poemului lui Arghezi au fost nu numai respectate, dar ele *condiționează* pînă la urmă „forma muzicală" în mare. Mai mult, dramaturgia oratoriului și a fiecărui poem în parte se constituie din asemenea opoziții care cu puține excepții duc la „stingeri lente", simboluri ale elanului revoluționar frînt, irosit în gol, al violenței neorganizate, al risipirii nechibzuite a forțelor [5]). De aci și nuanțele „recitativului", ale cîntului și structura intervalică a „melodiei", adică a *cuvîntului cîntat.*

Despre armonie și principiile unificatoare ale verticalității.

Atît în principalele trăsături melodice cît și în realizările lor armonice se distinge următorul mod:



(a se confrunta cu elementele tematice: 1, 2, 5, 6, 8, 11, 12, 18, 21, 24, 26 etc...)

Sînt folosite treptele și intervalele acestui mod:

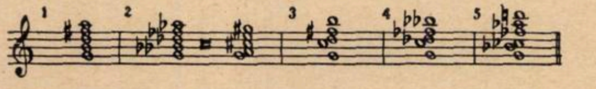
a) în transpoziții,
b) în serii,
c) în concomitențe (vertical) pînă la „totalul modal",
d) în structuri acordice la 4, 5, 6 voci bazate în linii mari pe structura de terțe dar uneori și pe cvarte,
e) în înlănțuiri modulatorice.

In partea I-a a oratoriului predomină centrul tonal *Sol.*

P. I. /I. Sol II. Sol. III La-La bemol IV Sol VI Sol
P. II. /V La VII Do diez VIII Fa.
P. III./X Si bemol→La X Mi XI Si—Do XII si bemol

Nu este în intenția autorului să stabilească o tehnică prefigurată (nici o manieră heptatonică sau serială).

Sentimentul fundamentalei și al centrului tonal este prezent cu toate lărgirile modului la care recurge din *rațiuni de expresie.* Nu sînt urmărite de asemenea nici „efecte" politonale sau polimodale ca scop în sine, ca alcătuiri acordice rigide. Asemenea concomitențe rezultă mai degrabă din mișcările vii ale vocilor pe treptele modului propus sau ale alterațiilor și modificărilor sale. Iată cîteva exemple posibile:



1. Acord de nonă în stare fundamentală pe treapta I-a a modului:
Trisonul *Sol* cu *Re.*

2. Acordul de nonă în starea fundamentală pe treapta VII. a modului (retranspus cu basul *sol)* dă:
Acordul de septimă de dominantă a lui *La* în răsturnarea 3-a cu trisonul lui *do diez minor.*

3. Acordul de undecimă în răsturnarea 3-a (cu terță deficientă) pe treapta I-a a modului dă:
Trisonul de *do major* (fără terță) în răsturnarea II-a cu trisonul *si minor* în răsturnarea I-a.

4. Acordul de undecimă în răsturnarea 3-a (cu terță deficientă) pe treapta VII-a a modului (retranspus) dă:
Cvarta V—I din *Do* + trisonul *La major* în răsturnarea I-a.

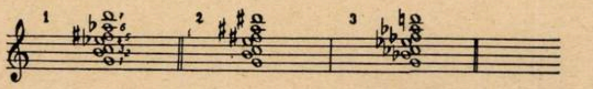
5. Acordul terț decimă în răsturnarea 3-a (cu terță deficientă) pe treapta III-a a modului (retranspus) dă:

---

[5]) Și aci m-a surprins critica „clișeu", care cere concluzii răsunătoare și condamnă „lîncezeala" finalurilor!

Trisonul de *sol minor* + trisonul de *mi-major* — (răsturnarea 2-a)

Iată în fine totalul modal :



1. Acordul de terț decimă în răsturnarea 3-a pe treapta I-a a modului. (fundamentala *Do)* dă :

Trisonul *Sol major* : I. 2. 7.
Trisonul *do minor* (răsturnarea 2-a) 1. 3. 4.
Trisonul *si major* (stare fundamentală) 2.4.5.
Trisonul *la bemol major* (răsturnarea 1) 3. 4. 6.
Trisonul *si minor* (starea fundamentală) 2. 5. 7.
Trisonul *la bemol minor* (răsturnarea I) 2. 4. 6.
Acordul de septimă de dominantă a lui *Re bemol* (răsturnarea I) 3. 4. 5. 6.

Acordul de septimă pe treapta VI *(Si major)* (răsturnarea 1—) 2. 4. 5. 6.
prin urmare 8 acorduri tip cu referire la 7 tonalități (cel puțin). Același „exercițiu" se poate aplica celorlalte acorduri. Trebuie spus imediat că geneza acestor structuri complexe *nu este* aceea a combinării arbitrare a acordurilor derivate din tonalitățile major-minore menționate ci din concomitența treptelor modului inițial, verticalități deci de origine contrapunctică. Nu se poate vorbi nici în sens strict de o tratare lineară (consecvent lineară), ce scapă de sub controlul armonic și ar putea duce la o atrofiere a expresiei, la monotonie. Se întîmplă însă ca tratarea liberă a vocilor să concentreze — ca și cuvîntul și izvorînd din sensul său în fraza poetică — mai multe stări emotive exprimate simultan.

Se înțelege de la sine că asemenea suprapuneri ca și în general materialul vast pe care-l oferă destelenirea modurilor și structurile acordice complexe ascund în sine primejdia prolixității și duc — pînă la urmă — la un fel de *„omofonie"* plată, cenușie. Aci intervine însă principiul unificator, individualizant, al modului unic, al acelei alcătuiri inițiale menționate mai sus, care tinde să asigure poemului o „tonalitate" unitară, o lege unică, comparabilă cu un punct de vedere consecvent (mai bine-zis un *„punct de ascultare")*. Prin urmare nu considerații teoretice abstracte și nici preocupări constructiviste l-au condus pe autor la asemenea principii de organizare a materialului sonor, ci mai degrabă cerința fundamentală a formei muzicale ca expresie sensibilă a conținutului *unitar*, și anume *economie* în folosirea unor mijloace de expresie, care, folosite fără acest criteriu debordează, se întorc împotriva intenției componistice, încep să ducă o „viață" de mecanisme „autonome". Cu alte cuvinte, din mijloace ale metodei realiste se transformă în scheme formaliste.

Pe scurt, pentru a da o definiție laconică tehnicii folosite (pe care autorul nu o consideră nici prea originală, și nici ca bază de „sistem") putem vorbi de înlocuirea sau amplificarea centrului modal cu *„un mod central"*. Un asemenea mod trebuie firește să atingă *esența* climatului general al poemului literar, să fie destul de suplu și caracteristic pentru a se plia la necesitățile muzicalo-poetice, păstrînd dincolo de varietatea situațiilor acea tonalitate unică, acea culoare de fond, capabilă să țină la un loc, să dea coerență „formei mari".

Cîteva cuvinte despre orchestrația oratoriului

Fără a intra în amănunte, se poate spune despre tratarea orchestrală că am ținut seama de același criteriu: al economiei. Orchestra este relativ mică. 2 flauți (al doilea și flaut mic) 1 oboi, 2 clarineți, 1 fagot, 3 corni, 2 trompete, tuba, timpani, pian, baterie (2 executanți) 10 viori I, 8 viori II, 6 viole, 4 violonceli, 4 contrabași, total 48 executanți la aproximativ 100 de coriști. Consider această proporție — din experiență — ca importantă. In cazul lucrării de față ar fi poate și mai bună proporția de 1:3 (adică 150 coriști). Pentru execuții în aer liber și de la 250 coriști în sus trebuie dublată orchestra (se înțelege afară de pasajele solistice, și afară de pian). Tratarea instrumentelor este dictată de preocuparea de a asigura trăsăturilor melodice și țesăturii contrapunctice maximum de claritate. In general orchestra avînd de soluționat la fiecare pas o scriitură plurivocală destul de complicată, este lucrată ca o formație de cameră și presupune prezența la pupitru a unor buni soliști, fără a pretinde acestora minuni de agilitate. In schimb, trebuie cîntată fiecare parte cu multă sensibilitate, independență și în același timp cu simțul precis al integrării în ansamblu. Aceasta poate servi ca indicație generală și dirijorului (pe care nu l-am constrîns cu exces de indicații agogice, ci dimpotrivă, l-am lăsat liber să-și aleagă tempo-ul propriu în limitele largi ale semnelor dinamice). In ansamblul vocal-simfonic trebuie să predomine necondiționat partea vocală și aci — e aproape de prisos de a mai insista — dicțiunea, *cuvîntul, cuvîntul* și iar *cuvîntul.*

Acesta este și a fost în centrul atenției compozitorului, din el a pornit muzica, dar rostul ei nu este să-l înece, să-l facă ininteligibil, să-l transforme în vocaliză ci să-i ridice semnificația, culoarea, intensitatea, *mesajul...*

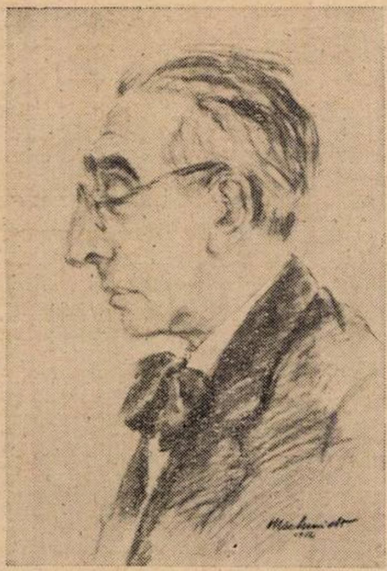
CREAȚII ROMÎNEȘTI

„Priveliști moldovenești" suită pentru orchestră de Mihail Jora

de **AL. SCHMIDT**

Suita simfonică „Priveliști Moldovenești" — op. 5 — a fost compusă între anii 1921—1924.

Judecînd prin analogie cu ceea ce se petrece la majoritatea compozitorilor, în a căror evoluție distingem mai multe perioade, dintre care prima, considerată îndeobște ca perioadă de tinerețe, este întotdeauna privită cu îngăduință, am fi înclinați să socotim „Priveliști moldovenești" ca o lucrare de tinerețe a maestrului Mihail Jora. Și, într-o anumită privință, nu am greși, dacă ne gîndim la elanul generos, tineresc, ce străbate această muzică. Altfel, lucrarea poate fi socotită de maturitate și aceasta caracterizează întreaga operă a maestrului Jora. Este vorba aici de o înaltă conștiință artistică, la nivelul căreia se află și talentul și măiestria componistică, formînd împreună nota personală pe care o poartă fiecare din lucrările sale.



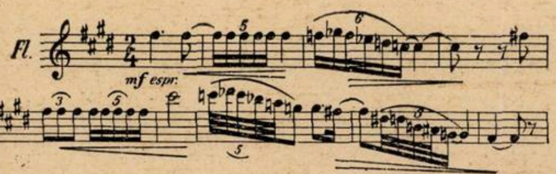
desen de Melania Schmidt

În creația sa, maestrul Mihail Jora însumează cuceririle muzicale cele mai reprezentative, de la începutul secolului nostru, ale celor două școli — cea germană și cea franceză — față de care însă personalitatea sa artistică pregnantă a rămas întotdeauna independentă. Limbajul muzical pe care compozitorul îl întrebuințează, este chintesența unui proces în care se întîlnesc și se îmbină în mod fericit o aleasă cultură, cu un viguros talent și cu expresia înaltă a spiritului național. Nici una dintre inovațiile de stil sau de scriitură muzicală nu devine, în concepția sa artistică scop în sine, ci printr-un proces de asimilare, petrecut în retorta în care se află elementele folclorului nostru, a rezultat acel stil nou, propriu culturii muzicale naționale, pe care, alături de George Enescu și însoțit de pleiada compozitorilor formați în mod direct sau indirect, la școala lor, el îl ridică la rangul universalității. Cu zece ani în urmă, unul dintre elevii săi, în prezent un distins muzician și pedagog, adresîndu-se unui grup de colegi, spunea: „Fiecare dintre noi va putea să afirme cu mîndrie — „J'aurai du Jora".

Suita „Priveliști moldovenești" se încadrează între poemul simfonic pentru tenor și orchestră, op. 4 inspirat din creația lui Eminescu, „Poveste indică" și „Trei coruri mixte pe versuri populare" op. 6. Ea cuprinde patru părți: „Pe malurile Tazlăului", „La joc", „Grîu sub soare" și „Alai țigănesc". Spre deosebire de „Tablouri dintr-o expoziție", sugerate lui Musorgski de picturile lui Hartmann, cele patru părți ale Suitei sînt tablouri inspirate compozitorului de natura pitorească a plaiurilor moldovene și de viața care pulsează acolo.

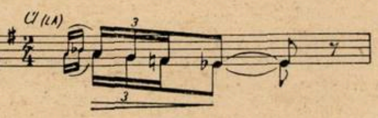
Prima parte, *„Pe malurile Tazlăului"*, este construită în formă de lied. La început, corzile (cu surdină) preludează în pp. sugerînd șuvoaiele pîrăului ce curge liniștit la vale. Această imagine este realizată astfel: În mișcarea „Moderato pastorale" (măsura 2/4), pe o lungă pedală a acordului de *mi major*, susținută de corzile grave, cărora li se alătură mai apoi și o parte din viori, o secțiune din partida violoncelelor murmură, abia perceptibil, într-o mișcare de șaisprezecimi, sunetele bicordului inferior al tonalității, care are și *la diez* — cvarta lidică. Acestei mișcări i se suprapune o figurație asemănătoare, în cvintolete, cîntată de o parte din viole, la care se adaugă mai apoi o parte din viori în sextolete și înfine altă grupă de viori, în treizecidoimi. Folosind treptat suprapunerea poliritmică a unui motiv ascendent-descendent — ca o tălăzuire — se obține o amplificare. Este parcă freamătul produs de apele pîrăului ce curg repede printre bolovani. Se păstrează însă nuanța de pp. cu surdină, căci această imagine nu este pe prim plan, ci are rostul de a crea atmosferă. Pe acest fundal apare, ca un recitativ doinit din flaut, prima temă, care este bazată pe o cvintă micșorată ce-i dă aerul de mod de *si*:

1



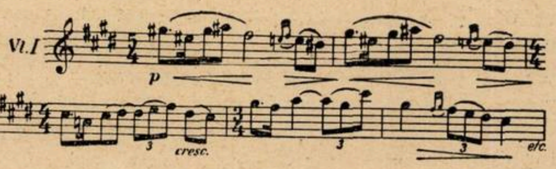
Este o melodie cu inflexiuni romîneşti, care sugerează imaginea unui ciobănaş ce stă pe malurile pîrăului şi cîntă din fluier. Substanţa artistică a acestei imagini mi se pare asemănătoare cu cea a „Ciobănaşului" de Grigorescu. Tema trece apoi la clarinet, o dată cu schimbarea planului sonor obţinută printr-un tremolando la corzi, şi se încheie în f. pe fragmentul lidic (vezi ex. 2) ce va fi întîlnit şi în alte teme din cursul lucrării:

2.



Din punct de vedere tonal încep dese alunecări. Urmează o scurtă parte ce prevesteşte tema doua, care începe în *fa diez* şi trece apoi în *do diez minor*:

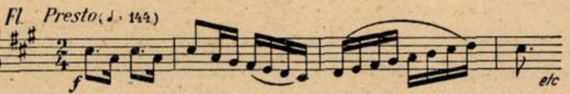
3



Celula motivică iniţială a acestei teme este nucleul care generează cea mai mare parte din temele lucrării. Cele două motive ale ei sînt suprapuse şi prezentate într-o măiestrită lucrătură polifonică, pe un bas ostinat. Este ca un fel de dezvoltare, prevestind jocul din partea a doua. Flăcăii şi fetele din sat se îndreaptă veseli spre horă. Pe acelaşi fundal de la început, reprezentînd tălăzuirea apelor Tazlăului — într-o nuanţă mai densă de data aceasta — flautul şi picola readuc tema pastorală, în ff. şi cu dese „accelerando" şi reveniri „a tempo" anunţînd o nelinişte, un zbucium stîrnit în sufletul ciobănaşului. Fragmente din tema doua sînt îngînate de instrumentele din orchestră. Ceata veselă se îndepărtează. Atmosfera de la începutul acestui tablou este restabilită. În liniştea care a cuprins toată firea se mai aude doar murmurul apei şi orăcăitul broaştelor pe care clarinetul şi fagotul îl redau cu mult farmec.

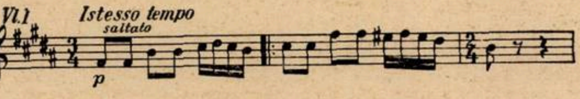
Partea II-a, *„La joc"*, este un model de stilizare artistică a dansului popular romînesc, ale cărui elemente ritmice şi melodice apar aici sub forma distilată, propice muzicii culte. Este o mişcare sprintenă a cărei pulsaţie dinamică ne evocă într-un chip generalizat imaginea horei săteşti animată de ritmul săltăreţ al lăutarilor. Această parte este scrisă în forma de scherzo, totul dezvoltîndu-se dintr-un singur nucleu melodic:

4.



Este un *A* compus dintr-un *a*, prezentat de suflători, un *b*, anunţat de trompetă şi întregit mai întîi de coarde şi apoi de suflătorii de lemn, după care motivul este reluat de coarde, şi, însfîrşit revenirea lui *a*, în întregime la suflători şi repetat. Apoi un *B* — trio — care este de asemenea tripartit *a b a*. Ritmul său ternar, ce se desfăşoară potrivit indicaţiei de mişcare „Istesso tempo", contrastează cu ritmul binar, combinat cu cel de cinci, al lui *A*. Primul motiv este atacat de viori în „saltato", realizînd un voit caracter lăutăresc:

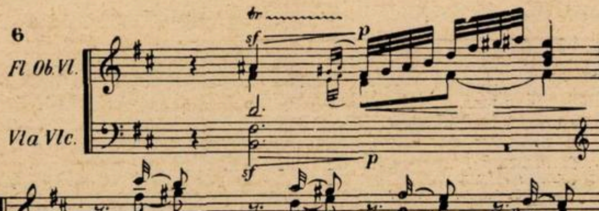
5.



Acest motiv se îmbină armonios cu răspunsul pe care-l dă flautul, constituind un dialog captivant prin simplitate şi pitoresc: *b*-ul aduce o creştere care pregăteşte revenirea lui *a* în f. Urmează *A* — (Tempo primo) — a cărui schemă este: *a b a b a*. (*b*-ul are un caracter dezvoltător). Acompaniamentul în contratimp şi pizzicatto pe care-l fac coardele, aminteşte de procedeul lăutăresc în care este folosită şi cobza. Tonalitatea principală a părţii a II-a este *la major*. Se produc dese plecări din ton, care însă nu diluează tonalitatea ci o întăresc. Sînt utilizate de asemenea cu măiestrită parcimonie — ca un condiment — inflexiunile modale.

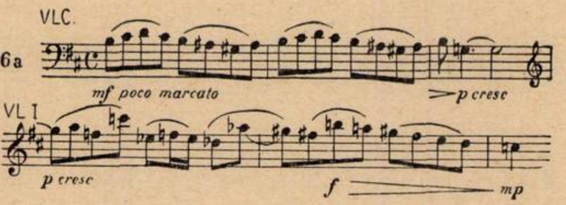
Partea a III-a, *„Grîu sub soare"*, are forma sonată. Cele două motive pe care este construită prima idee muzicală — trilul viorilor şi alunecarea ascendentă pe tonalitatea *si minor melodic*, sclipiri ale razelor de soare, continuîndu-se cu trilul violelor pe gama coborîtoare a modului doric, pe care flautele brodează sugerînd legănările grîului sub adieri de vînt — conţin o putere descriptivă evocatoare:

6



Este o atmosferă diafană, vibrantă, în care apar crîmpeie de melodie, frînturi de temă, ce nu sînt bine conturate. Apoi tema capătă consistență. *B*-ul este adus de violoncele:

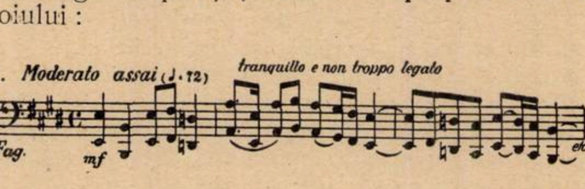
6a



Expunerea sa este întrețesută cu elemente tematice din scherzo. Urmează o punte în care șaisprezecimile de la violoncel ne amintesc de prima parte. Apoi o amplă dezvoltare și repriza, la sfîrșitul căreia oboiul readuce un fragment din tema pastorală a primei părți. Întreaga lucrare are un caracter ciclic. Tabloul se încheie cu acel nostalgic „andante con moto“ în care vioara întîia (cu surdină) cîntă singură pe un fundal de corn cu surdină, estompat de trompetă și trombon pe acordul de *si major*. Asfințitul cuprinde sub vraja sa lanul aurit.

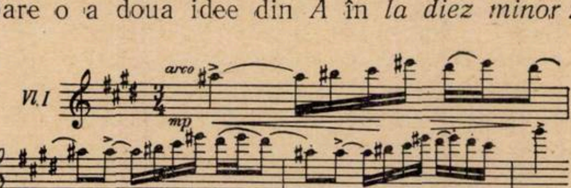
Atmosfera de contemplație idilică adusă de partea a III-a este curmată de un *alai țigănesc*. Este un tablou în care umorul se îmbină cu pitorescul și cu expresia lirică, într-o realizare de înaltă ținută artistică. Această ultimă parte are o construcție mai liberă, un caracter rapsodic. Pe un fond tremolat al corzilor „sul ponticello“, fagoții aduc o temă de lungă respirație, indicînd apropierea convoiului:

7.



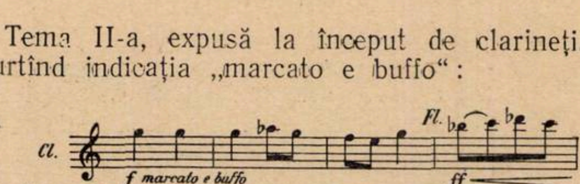
Tema preluată de flauți și clarineți, în prima ei parte, e continuată apoi de oboi și viori. Apare o a doua idee din *A* în *la diez minor*:

8.



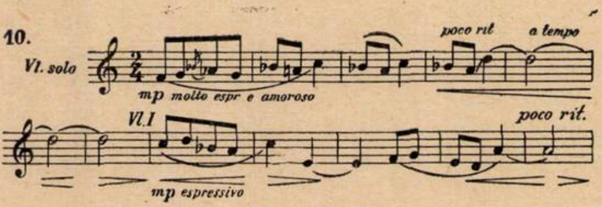
Tema II-a, expusă la început de clarineți, purtînd indicația „marcato e buffo“:

9.



este însoțită contrapunctic de suflătorii de lemn și de alamă. Ea trece apoi la oboi și vioara primă, acompaniată de restul corzilor în contratimp. Expunerea tematică se încheie printr-o codă. Zgomotul provocat de manifestările nomazilor devine asurzitor. Urmează o punte care aduce o creștere foarte mare, a cărei culminație încetează brusc făcînd loc unei melodii lirice — înrudită cu tema precedentă *(B)* — cîntată de vioara întîia solo, „molto espresivo e amoroso“. Este un scurt popas în care un țigan lăutar își așterne dorul pe strunele viorii sale:

10.



Această melodie este împletită contrapunctic cu elemente tematice din *B*, trece apoi la cornul englez solo, în timp ce acompaniamentul devine armonic și capătă o înfățișare ritmică. Un fragment din această temă este dezvoltat în fugato, căpătînd, de data aceasta, un caracter șăgalnic. Bătrînii, cei dintîi, se smulg din vraja cîntecului. Căruțele pornesc una după alta. Legată direct de fugato, reapare tema de la început în ff. La capătul ei, pe un motiv în șaisprezecimi și acompaniată în contratimp de corzile grave, cornii aduc tema lirică. Urmează o codă care aduce o creștere continuă, culminînd într-un „allegro strepitoso“, în care trompetele, trombonii și tuba intonează tema inițială în augmentare, realizînd o sonoritate amplă, încadrată de un tutti de maximă intensitate. Buna dispoziție și veselia sînt generale. Dar treptat alaiul se îndepărtează. Nu se mai aude decît huruitul ritmic, prin care mai străbat fragmente din tema lirică. Ritmul se rărește tot mai mult, dizolvîndu-se într-un sunet prelungit. Pe această pedală de *mi*, cornii cu surdină mai aduc, ca un ecou, o frîntură de melodie. Și mai îndepărtat, mai stăruie încă în urechile noastre timbrul cornilor care singuri încheie, pe acordul de *mi* major ce se stinge treptat, minunatele „Priveliști moldovenești“.

* * *

Tematica lucrării înflorește din seva folclorului nostru și e îmbrăcată într-un veșmînt armonic și polifonic adecvat și original. Din punct de vedere tonal este caracteristică nestabilitatea (în sensul cel mai bun), fluctuația temelor și echivocul (de asemenea în sensul bun al cuvîntului). Autorul „Priveliștilor moldovenești“ poate fi denumit, pe drept cuvînt, un maestru al modulației. Ca orchestrație, este remarcabilă maniera în care compozitorul folosește cele mai potrivite combinații și mijloace, din cele oferite de instrumentele orchestrei, pentru a crea imagini și sentimente de înaltă valoare estetică. În ceea ce privește conținutul de idei din Suita simfonică „Priveliști moldovenești", pe lîngă cele spuse în cursul analizei, mai este de adăugat faptul că maestrul Mihail Jora privește desfășurarea manifestărilor de viață pe plaiurile moldovene, dintr-un unghi optimist și o vede cu ochiul artistului. Din aceasta rezultă un conținut de idei generoase și nobile și acele imagini al căror colorit este de un clasic bun gust. Lucrarea — ca de altfel întreaga operă a compozitorului — degajă, în primul rînd, sinceritate și emoție artistică. Foarte nimerită ni se pare caracterizarea făcută de V. Tomescu, în cadrul unui concert lecție, care avea ca subiect „Simfonismul romînesc în primele decenii ale veacului nostru": „În strădania de a întruchipa cît mai plastic conținutul programatic al lucrării, maestrul Jora a aflat, credem, pentru prima oară atît în creația sa cît și în genere în muzica simfonică romînească de acest gen, mijloacele expresive cele mai firești, crescute din însăși ideea inspiratoare, neîmprumutate nici unui curent dinafară. Într-adevăr, lirismul cu rezonanță poetică, pastorală, verva și vioiciunea ritmului de joc popular, coloritul viu al sonorității orchestrale, imprimă acestei creații, scrise acum mai bine de treizeci de ani, o puternică notă națională și totodată un suflu simfonic modern".

DE PESTE HOTARE

Praga Regina Musicae

— *Impresii de la festivalul muzical internațional din primăvara aceasta* —

de V. TOMESCU

Sub mantia luminoasă, plină de farmec, pe care cel mai încîntător dintre anotimpuri a așternut-o deasupra capitalei cehoslovace, soli ai muzicii din toate țările s-au întîlnit pentru a aduce în comun omagiu artei, primăverii, vieții.

Serbările muzicale internaționale de la Praga care în acest an s-au prăznuit pentru a douăsprezecea oară, s-au desfășurat sub semnul punerii în lumină a creației clasice dar mai ales a celei contemporane.

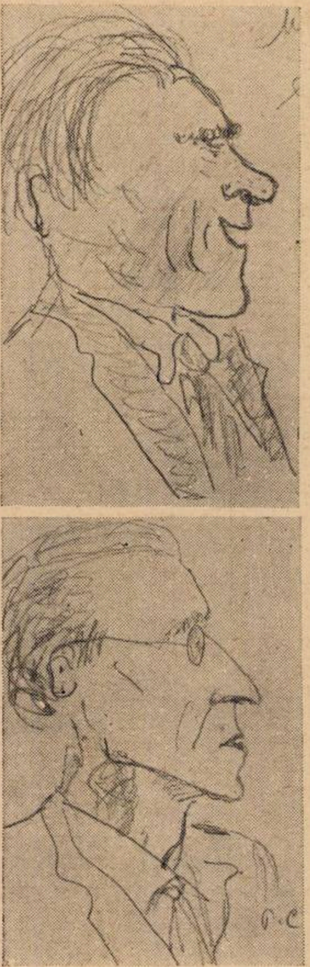
La cele aproape 60 de concerte și spectacole au participat circa 100.000 de spectatori precum și muzicieni și interpreți aparținînd unui număr de 14 națiuni.

Festivalul a fost inaugurat duminică 12 mai cu un concert care a cuprins, ca în fiecare an, ciclul de 6 poeme simfonice intitulat „Patria mea" de Bedrich Smetana. El a avut loc în sala care poartă numele marelui compozitor clasic ceh, cunoscută prin faptul că aci au văzut lumina primei interpretări multe din creațiile școlii muzicale cehe. Și-a dat concursul Orchestra Filarmonică de Stat din Brno, sub conducerea dirijorului său permanent, Bretislav Bakala. Grație omogenității de ansamblu, acurateții sonore, precum și faptului că interpreții sînt posesorii unei îndelungate tradiții în ceea ce privește repertoriul clasic — îndeosebi cel național — ciclul de poeme simfonice amintit a fost redat cu convingere, apărîndu-ne ca un simbol pentru drumul național pe care caută să pășească arta contemporană cehoslovacă.

În seara următoare, pe aceeași scenă, a fost interpretat „Requiemul ceh" de compozitorul Ladislav Vycpálek, cu concursul orchestrei filarmonice cehe, al ansamblului coral ceh și al unui grup de soliști vocali. A dirijat Karel Ancerl. Concepută ca un omagiu adus sacrificiilor poporului ceh în lupta sa de eliberare, lucrarea a fost terminată în 1940. Ea vădește folosirea intensă a tradițiilor clasice ale genului, un meșteșug incontestabil al scriiturii, resimțindu-se însă de lipsa unui dialog reliefat, cu forță de caracterizare dramatică, al părților solistice și corale, precum și din cauza dinamismului ritmic și armonic prea estompat față de dimensiunile ample ale lucrării.

Am remarcat arta aleasă a dirijorului de a imprima o linie unitară acestei lucrări complexe, iar dintre soliști s-a relevat îndeosebi mezzo-soprana Sonia Cervena, prin amploarea și calitatea vocii ca și prin suflul dramatic.

Un eveniment deosebit l-a constituit concer-



Vaclav Dobiaş şi Dmitri Kabalevski văzuţi de... compozitorul Paul Constantinescu

tul Filarmonicii de Stat din Brno, condusă de Constantin Silvestri, dată fiind varietatea şi atractivitatea programului, precum şi calitatea interpretării. Ascultători din ţara noastră au putut constata, urmărind retransmisia prin posturile noastre de radio a concertului, uimitoarea stăpînire a detaliilor îmbinată cu reliefarea măiastră a întregului, trăsătură esenţială a artei lui Constantin Silvestri.

Ca urmare a repetiţiilor şi concertului dat cu cîteva zile înainte la Brno — capitala Moraviei şi oraşul de origine al orchestrei — între instrumentişti şi dirijor s-a stabilit o fuziune perfectă, ceea ce a îngăduit valorificarea maximă a însuşirilor admirabile ale acestui ansamblu. Aşa ne explicăm ţinuta interpretării unor lucrări destul de dificile, cum sînt Variaţiile şi Fuga pe o temă de Purcell de Benjamin Britten, Concertul pentru vioară şi orchestră de Bohuslav Martinu, Preludiul şi Fuga de Constantin Silvestri, Simfonieta de Leos Janacek.

Trebuie să spunem că mirarea stîrnită în unele cercuri muzicale pragheze faţă de extraordinara cizelare a amănuntului realizată de Constantin Silvestri, îndeosebi în Simfonietta de Janacek, este cu totul îndreptăţită, căci aci se află taina dezvăluirii cu o forţă puţin obişnuită a celor mai adînci şi subtile resurse expresive ale muzicii interpretate. Din această cauză, grija pentru perfecţiune ridică arta dirijorală a lui Silvestri pe trepte înalte ale măiestriei, imprimîndu-i un caracter realist. Altfel, urmărită ca un scop în sine, ea ar putea omorî sufletul însuşi al muzicii, după cum se exprima recent muzicianul romîn într-o convorbire prietenească.

In legătură cu concertul dirijat de C. Silvestri la Olomouc, de asemenea în cadrul Festivalului, ziarul „Straz lidu" din acest oraş publica la 24 mai a.c. articolul „C. Silvestri şi Filarmonica Moravă" sub semnătura lui Hudek Vl., din care reproducem: „Luni 20 mai 1957 Orchestra Filarmonica Moravă a fost condusă de dirijorul romîn Constantin Silvestri, artist al poporului, care la Praga a prezentat cu o pregătire demnă de admirat Simfonietta de Janacek. Turneul dirijorului oaspe a dat ocazia, la Olomouc, de a vedea un artist cu o matură metodă de lucru, iar pentru orchestră acest moment a însemnat un important prilej de experienţă".

Dintre evenimentele vieţii de concert, cel care a stîrnit un interes dominant a fost concertul dat la 17 şi 18 mai de prima filarmonică cehoslovacă, avînd în frunte pe dirijorul francez de reputaţie mondială, Charles Munch. Alcătuindu-şi programul cu lucrări ale compatrioţilor săi, dirijorul a ştiut să fructifice în chip magistral virtuţile artistice alese ale acestui ansamblu.

Dacă în tripticul al doilea pentru orchestră „Iberia" de Debussy, strălucirea şi farmecul cu care au fost evocate imaginile acestei opere de seamă a impresionismului francez, au contrastat cu o anumită lipsă de contur a întregului, în schimb în Simfonia a II-a pentru orchestră de coarde de Honegger şi în Simfonia de Cesar Franck, interpretarea ne-a apărut ca desăvîrşită.

Necunoscută ascultătorilor cehoslovaci, ca şi celor din ţara noastră, Simfonia a II-a de Honegger a stîrnit tocmai din această cauză un viu interes. Ea ne-a dezvăluit acelaşi dramatism puternic pe care îl cunoşteam din Simfonia III-a, Liturgica. De data aceasta, măiestria şi originalitatea lui Honegger s-au vădit în profunzimea şi varietatea expresiei, obţinute cu mijloacele restrînse ale orchestrei de coarde. A impresionat zbuciumul primei părţi, caracterul meditativ al celei de-a doua, iar în final dezvoltarea unei teme dinamice, pe un fond ritmic persistent, dînd naştere unei fugi volubile, dinamice, subliniată prin concursul neaşteptat a patru trompete.

Aceeaşi putere de adîncire a înţelesului mare al operei din partea dirijorului, am simţit-o în interpretarea Simfoniei de Cesar Franck, unde Charles Munch a dezvăluit o concepţie originală, constînd în reliefarea laturii meditativ-filozofice şi estomparea celei dinamic-strălucitoare a lucrării. Dispunînd de o fantezie bogată şi spontană, Charles Munch foloseşte o gestică variată, elocventă, prin care a izbutit să releve nu numai însuşirile bine cunoscute ale grupei de suflători, ci ale întregii orchestre şi îndeosebi ale coardelor.

Aceeaşi orchestră, sub conducerea dirijorului său permanent, Karel Ancerl, a susţinut cîteva zile mai tîrziu un concert la care am ascultat două lucrări cehoslovace contemporane, precum şi ciclul de trei piese pentru voce şi orchestră, „Şeherezada" de Maurice Ravel, pe texte de Tristan Klingsor. Această din urmă lucrare, deşi poartă însemnele perioadei de tinereţe a compozitorului, atrage prin farmecul şi prospeţimea melodică, prin coloritul orchestral. Cunoscuta cîntăreaţă belgiană Susanne Danco a redat piesele cu o sensibilitate, naturaleţe şi puritate ce au mişcat adînc.

Din creaţia cehoslovacă de azi am ascultat Simfonia a II-a de Pavel Borkovec, lucrare de o forţă melodică restrînsă, puternic adaptată tradiţiei în ce priveşte latura armonic-orchestrală, precum şi Simfonia a II-a de Vaclav Dobiaş, aşteptată cu viu interes de mulţi din muzicienii de peste hotare prezenţi la Festival. Am remarcat aici ancorarea hotărîtă a lui Dobiaş în rîndul muzicienilor preocupaţi să dea glas frămîntărilor de seamă ale epocii noastre, eforturilor şi sacrificiilor aduse pentru triumful vieţii. În acest sens, punţi de legătură cu concepţia şi arta lui Şostacovici sînt evidente la compozitorul ceh. Preţuind căutările şi izbînzile vădite în multe momente ale lucrării, ne exprimăm rezerve în legătură cu melodica oarecum stereotipă, lipsită de culoare şi dinamism din alte momente. În orice caz, Simfonia de Dobiaş este fără îndoială reprezentativă pentru tendinţa acelor muzicieni cehoslovaci care se străduiesc să imprime artei lor o pecete contemporană.

În acelaşi timp, ne-a atras atenţia concertul dat la 25 mai de orchestra de cameră fără dirijor, a oraşului Praga. Deşi uneori în timpul concertului vădeşte eforturi care ar putea fi simţitor diminuate în prezenţa unui dirijor, totuşi graţie unei dăruiri artistice voluntare şi calităţii însăşi a instrumentiştilor, ansamblul se impune, iar metoda sa apare ca valabilă şi interesantă.

Am ascultat serenada în re major opus 36 de Viteslav Novak, influenţată de spiritul tradiţional, Simfonietta de Bohuslav Martinu, valoroasă prin bogăţia expresiei şi ingeniozitatea realizării, Simfonia a II-a de Honegger, lucrare despre care am mai vorbit mai sus, precum şi concertul pentru flaut şi orchestră de coarde de Jean Rivier. În legătură cu prezentarea acestei din urmă lucrări, dorim să relevăm aportul deosebit al flautistului Jean Pierre Rampal, cunoscut ascultătorilor romîni din numeroasele înregistrări realizate de instrumentistul francez în colaborare cu George Enescu.

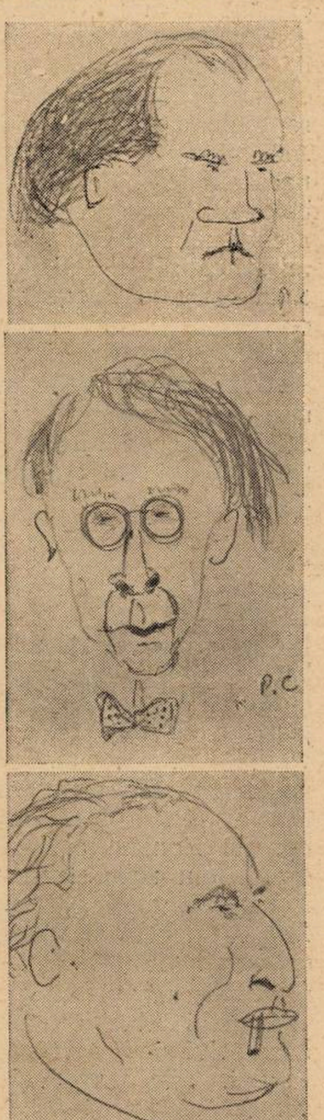
Autorul concertului de flaut realizează o sinteză valoroasă între mijloacele artei moderne şi procedeele scriiturii tradiţionale a genului, folosind, de pildă, într-o manieră personală, tehnica concertului grosso. El dă posibilitatea solistului să desfăşoare pagini de virtuozitate încîntătoare, specifice instrumentului solist şi subliniate apoi de ansamblul restrîns al coardelor. În zilele de 23 şi 24 mai, sala Smetana a găzduit două manifestări de muzică simfonică, remarcabile îndeosebi prin concertele instrumentale înscrise în program.

Primul a fost susţinut de orchestra FOK a oraşului Praga, dirijată de Otakar Trhlik, avînd ca solist pe violonistul belgian André Gertler, cunoscut publicului nostru. Am ascultat în această colaborare Concertul pentru vioară de Alban Berg, interpretat cu pătrundere, sensibilitate şi cu simţul formei pe cît de fluctuantă în detaliul melodic şi armonic, pe atît de unitară şi consecventă în ceea ce priveşte expresia. Cît despre orchestră, ea s-a relevat ca una din formaţiile de valoare ale capitalei cehoslovace, prin celelalte lucrări care au completat programul şi anume Concertino pentru orchestră de compozitorul maghiar Ferenc Szabo, în care răzbat ecouri ale folclorului şi artei simfonice din patria compozitorului, apoi uvertura „O dorinţă veşnică“ după Andersen, de compozitorul cehoslovac Viteslav Novak, precum şi Rapsodia spaniolă de Maurice Ravel.

În cel de-al doilea concert amintit, au fost prezentate trei creaţii ale şcolii cehoslovace contemporane : suita la baletul „Don Quichotte“ de Jaroslav Doubrava, uvertura opus 17 de Miroslav Kabelaci şi cantata „Panichide“ de Frantisek Picha. Ele vădesc aceleaşi trăsături pe care le-am întîlnit la cele mai multe dintre lucrările compozitorilor cehoslovaci de azi şi anume legătura puternică cu tradiţia, un meşteşug creator avansat, un stil melodic integru.

În programul aceleiaşi seri muzicale am ascultat Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră de Şostacovici, în interpretarea lui Mihail Voskresenski.

Interesul cu care a fost întîmpinat acest moment al festivalului s-a dovedit întru totul justificat, căci punînd în valoare tehnica remarcabilă şi avîntul său tineresc, solistul, însoţit armonios de orchestră,. a împărtăşit ascultătorilor conţinutul viguros, optimist, al lucrării, exprimat într-un stil de originală simplitate şi echilibru. Eminentul muzician sovietic, prezent în sală, a răspuns cu modestie ovaţiilor publicului.



V. Serofchi, Harald Saevernd (Norvegia) şi Pancio Vladigherov desenaţi de Paul Constantinescu

In concertele care au avut loc la 15 și 16 mai, a fost prezentată muzică de cameră din repertoriul ceh clasic și contemporan. Am ascultat astfel un program din creația lui Janacek, care, deși nu a cuprins lucrări dintre cele mai reprezentative, a oferit posibilitatea de a lua contact cu acest aspect al artei marelui compozitor morav. Cele două piese instrumentale, Sonata pentru vioară în re bemol major și Cvartetul pentru coarde pe un argument literar din Sonata Kreutzer de Tolstoi, au relevat o anumită fază pe drumul sintetizării intonațiilor populare într-un stil care în creațiile de maturitate avea să ajungă la o puternică originalitate. Arta lui Janacek ni s-a dezvăluit cu mai multă forță în două creații vocale instrumentale, intitulate „Poveste pentru cor și orchestră de cameră“ și „Carnetul unui dispărut“ pentru voce de tenor și alto cu acompaniament de pian pe texte de compozitor. In aceste lucrări răzbate dincolo de caracterul fragmentat, rapsodic, un accentuat suflu epic și dramatic. Am aflat aci ecouri ale personalității lui Janacek în felul în care autorul evocă patetismul baladei slave și vivacitatea dansului morav și a cîntecului de copii. Cu această ocazie am admirat calitățile artistice îndeosebi ale cvartetului orașului Praga și ale pianistului Palenicek, cunoscut publicului nostru din turneul recent făcut în Romînia.

Alte două concerte au înfățișat imagini din muzica de cameră cehoslovacă contemporană. Am distins aci mai multe tendințe dintre care predominantă ni s-a părut aceea a dezvoltării mai mult sau mai puțin riguroase a tradiției clasice. In acest sens amintim lucrări ca Sonata pentru vioară și pian de Jirko, Cvartetul pentru coarde de Vit Nejedli, Cvartetul cu pian de Franz Schmidt, Trio cu pian de Iaroslav Ridky și Divertismentul pentru suflători de Victor Kalabis. O altă tendință este aceea a dezvoltării resurselor expresive ale cîntecului popular cu mijloacele artei moderne. Ea s-a vădit în lucrări ca „Cele șapte cîntece de dragoste pe texte vechi“ de Petr Eben, Divertismentul pentru suflători de Ian Bartoș și îndeosebi Nonetul al III-lea de Alois Haba. Această din urmă lucrare se distinge printr-un remarcabil meșteșug armonic și instrumental, fără ca autorul să ajungă la excese dăunătoare expresiei. Cu prilejul acestor concerte s-a remarcat cvartetul Novak, cvintetul de suflători și nonetul ceh, bine cunoscut publicului romîn, ansamblul de cameră al profesorilor Conservatorului, Trio Praga și cîntăreața Sonia Cervena.

In primele zile ale festivalului s-a desfășurat de asemenea concursul de pian „Bedrich Smetana“, la care au participat 23 de concurenți din țări diferite. Din juriu au făcut parte personalități remarcabile, printre care și pianistul romîn Valentin Gheorghiu. Au fost decernate următoarele premii: Premiul I: Zdenek Hrat (Cehoslovacia), Anton Ginsburg (Uniunea Sovietică), Aleksei Skavronski (Uniunea Sovietică); Premiul II: Jan Novotny (Cehoslovacia); Premiul III: Li Ming Ciang (Republica Populară Chineză), Valerii Sacki (Uniunea Sovietică) și Ales Bilek (Cehoslovacia). Laureații premiului I au susținut un concert public, care s-a bucurat de interes.

In zilele Festivalului, pianistul Valentin Gheorghiu s-a manifestat în cadrul unor concerte care au avut loc în orașele Brno și Bratislava. In legătură cu aceasta reproducem următoarele dintr-un articol apărut în ziarul „Lud“ din Bratislava la 27 mai anul acesta. „Interesul a fost stîrnit apoi de interpretarea Concertului în la minor pentru pian de Schumann, datorită celui mai bun pianist romîn de azi, Valentin Gheorghiu, laureat al Premiului de Stat. Arta sa atît de înalt apreciată cu prilejul deselor ieșiri în străinătate s-a remarcat nu numai prin siguranța tehnică ireproșabilă, dar mai ales prin profunzimea concepției și interpretarea de o sensibilitate poetică, însoțite de concentrarea asupra conținutului și laturii instrumentale a lucrării — care nu mai pune nici un fel de probleme astfel încît interpretul să-și dezvăluie tehnica sa virtuoasă ca ceva separat“.

Dintre recitalurile date în această perioadă, ne oprim asupra celui prezentat la 22 mai de violonista italiană Gioconda de Vito, acompaniată la pian de Holecek. A fost una din manifestările interesante datorită reputației violonistei.

Am remarcat în reușita programului o linie de continuă ascensiune: de la o sonată de Mozart, pe care a prezentat-o aproape fără stil, cu impurități de ordin tehnic, la Sonata Kreutzer de Beethoven, în care artista s-a însuflețit, pînă la Sonata de Cesar Franck, pe care a reușit s-o impună, vădind o identificare aproape uimitoare cu arta marelui compozitor francez.

Printre serile închinate muzicii de cameră, de un interes aparte s-a bucurat concertul dat la 28 mai de artiști cehoslovaci, consacrat creației de acest gen a compozitorului francez Claude Debussy. Am ascultat cu acest prilej 3 sonate instrumentale, ciclul de trei cîntece pe versuri de Pierre Louis, suita pentru pian „Colțul copiilor“ și Cvartetul în sol minor opus. 10.

Trebuie să spunem că Sonata pentru vioară și pian în sol minor și Sonata pentru flaut, vioară și harpă, prin factura lejeră predominantă, prin caracterul coloristic accentuat, nu au îngăduit afirmarea întru totul proprie a interpreților, care excelează în repertoriul tradițional.

In schimb, în Sonata pentru violoncel și pian, precum și în celelalte piese, artiștii cehoslovaci au stîrnit admirația spectatorilor, cărora le-au dezvăluit cu forță latura poetic-meditativă din lucrări cum sînt Cvartetul și ciclul vocal și dinamic-strălucitoare din piese ca Sonata pentru violoncel şi suita „Colţul copiilor".

Prezentîndu-ni-se ca excelenţi tălmăcitori ai creaţiei marelui reprezentant al impresionismului francez, instrumentiştii cehi s-au distins prin frumuseţea sunetului şi varietatea expresiei, ca în cazul pianistului Ilia Hurnik şi violoncelistului Iosef Chuchro şi prin omogenitatea desăvîrşită de ansamblu şi virtuozitate, ca în cazul cvartetului oraşului Praga.

•

În acelaşi timp, atenţia ascultătorilor şi îndeosebi a muzicienilor veniţi de peste hotare a fost reţinută de prezentarea unor spectacole de operă, dintre care ne vom opri asupra operei devenită clasică, „Katia Kabanova" de Leos Janacek, „Peter Grimes" de Benjamin Britten şi „Rake's Progress" de Stravinski.

Am asistat la prezentarea operei „Katia Kabanova" de către ansamblul operei din Praga, dirijat de Krombholk. Terminată în 1921, opera reînvie cu mijloace specifice, cunoscuta piesă a lui N. Ostrovschi, „Furtuna". Miezul dramatic îl constituie zbuciumul unei tinere femei silită de împrejurări să aleagă între viaţa insuportabilă de acasă, cauzată de tirania soacrei şi lipsa de iubire faţă de soţ, pe de o parte, şi conştiinţa datoriei de soţie şi dragostea nelegitimă pe care o purta faţă de un tînăr, pe de altă parte. Dezvoltarea conflictului adînceşte trăsăturile fiecăruia dintre personaje, acţiunea terminîndu-se prin curmarea propriei sale vieţi de către Katia Kabanova, care se aruncă în Volga.

Transpunînd în muzică fondul adînc realist al dramei, Janacek vădeşte o concepţie şi o artă a realizării cu totul aparte. Sprijinindu-se pe tradiţia dramei muzicale psihologice, îndeosebi a lui Mussorgski, compozitorul morav sintetizează aci propria experienţă căpătată în studiul intonaţiei graiului vorbit, ajungînd să cristalizeze un recitativ de mare forţă expresivă, lipsit de ariditate, însoţit adesea cu un original arioso. Deşi nu foloseşte elementele distincte din folclor, trăsăturile acestuia răzbat în caracterul particular al ritmicii, armoniei, iar orchestraţia este de o inepuizabilă fantezie.

Punerea în scenă şi interpretarea operei au fost în măsură s-o valorifice din plin, cu excepţia decorurilor, care apar uneori sărace şi statice.

Dintre cîntăreţi s-a relevat îndeosebi Marta Krasova, care ne-a prezentat pe Katia cu o admirabilă putere de întruchipare.

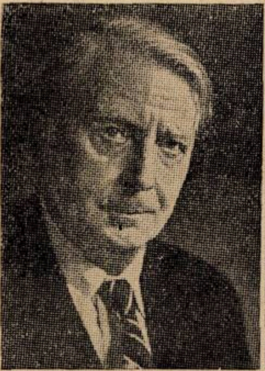
Prezentarea celorlalte două opere din creaţia contemporană se datoreşte ansamblului operei din Zagreb, condus de Sache şi Başici. Această iniţiativă de împrospătare a repertoriului, este desigur lăudabilă şi demnă de a fi luată ca exemplu, deşi cu rezervele pe care alegerea însăşi a lucrărilor, ca şi prezentarea lor le impun.

Prima dintre aceste două lucrări, „Peter Grimes" de Benjamin Britten, înfăţişează tragedia unui pescar pe care propria conştiinţă ca şi oprobiul colectiv îl determină să se arunce în mare, ispăşindu-şi astfel păcatul de a fi făcut să dispară în valuri doi din ucenicii săi.

Dacă subiectul este ales din viaţa de toate zilele a celor necăjiţi dar cinstiţi sufleteşte, interpretarea acestuia în libretul operei apare stranie, situîndu-se în afara firescului. În ce priveşte muzica, aflăm aici un recitativ exclusiv, în genere arid, uneori de efecte bizare, şi părţi orchestrale în care arta lui Britten străluceşte cu adevărat. Tot astfel sînt de menţionat scene de ansamblu impresionante.

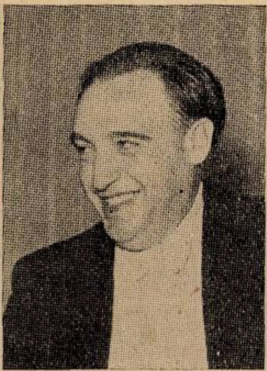
Colectivul operei din Zagreb a prezentat această lucrare cu o admirabilă putere de evocare.

Acelaşi ansamblu artistic a interpretat opera „Rake's Progress" de Stravinski, inspirată dintr-o suită de tablouri cu acelaşi nume, realizată în secolul trecut de cunoscutul pictor William Hoggarth. Ea ne arată prăbuşirea morală treptată a unui desfrînat care îşi părăseşte soţia, alăturîndu-se unor oameni de moravuri decăzute, pentru a ajunge apoi la demenţă. Deşi suferinţele morale ale eroului principal ar putea avea un sens epic pilduitor, totuşi atmosfera generală a scenei, personajele ciudate, printre


Charles
MUNCH

Suzanne
DANCO

Evghenie
MRAVINSKI


Constantin
SILVESTRI

Fischer
DIESCAU

care o femeie cu barbă, fac acțiunea lipsită de verosimil, confuză în ce privește înțelesul ei etic-uman.

Asemenea trăsături negative sînt, din păcate prezente și în muzică, autorul folosind un recitativ de factură clasică, dar care ne apare desuet, lipsit de expresie, fără forță de stilizare ori de parodie.

Și de această dată, colectivul operei din Zagreb a vădit calități, printre care omogenitatea jocului, putere de trăire, folosirea cu fantezie a multiplelor mijloace ale genului.

*

Dintre concertele vocale care au avut loc în această perioadă, amintim pe cel prezentat la 27 mai de soprana maghiară Maria Ghiurkovici, cîntăreții bulgari Dimitrie Uzunov-tenor și Nicolai Ghiaurov-bas bariton. Și-au dat concursul orchestra Radiodifuziunii din Praga, sub conducerea dirijorului Zdenek Folprecht. În program au figurat arii și uverturi din operele lui Rossini, Verdi, Bizet, Leoncavallo, Gounod, Mascagni.

Apreciind calitățile vocale alese ale celor trei cîntăreți, trebuie să menționăm faptul că ni s-au prezentat în genere în condiții nesatisfăcătoare, vădind defecțiuni de tehnică și stil, precum și o participare sufletească afectată, nearmonizată cu caracterul fiecărei piese interpretate. Se pare că unii dintre ei se aflau în urma unui turneu îndelungat.

Sub conducerea dirijorului Iosef Veselka, ansamblul corului academic „Moravan" a dat un concert într-una din diminețile frumoase ale Festivalului, în curtea palatului Sternberg. Programul a fost consacrat în prima parte preclasicilor, iar în a doua compozitorilor cehoslovaci din zilele noastre. Lucrările acestora din urmă se disting printr-un meșteșug remarcabil, printr-o construcție complexă, bogat desfășurată, dar am regretat împrejurarea de a nu fi aflat cu această ocazie minunata melodică populară slovacă, moravă sau cehă, dezvoltată cu mijloacele acestui gen.

În ce privește ansamblul, el este alcătuit exclusiv din bărbați și se distinge prin dobîndirea unei omogenități perfecte și a unei virtuozități care în piesele polifonice produc o vie impresie.

Participanților la Festivalul muzical „Primăvara la Praga" li s-a oferit bucuria unor excursii în diferite centre de interes muzical din Praga sau din împrejurimi ; printre acestea sînt satul în care s-a născut compozitorul clasic Antonin Dvorak, diferite muzee, locurile legate de vizitele și activitatea lui Mozart și Beethoven la Praga și altele.

La 24 mai, invitații la Festival am făcut o promenadă în cunoscutul oraș Pilsen, unde am vizionat în premieră, la Teatrul Tyl, opera-rapsodie „Flăcările" de Jan Hanuș. Opera este inspirată din lupta patrioților cehoslovaci pentru eliberarea țării. Deși în decursul acțiunii se conturează cîteva figuri oarecum centrale, opera nu are propriu-zis un subiect dramatic, apărîndu-ne mai mult ca o suită de reportaje. Sprijinindu-se pe tradiția operei moderne, folosind, se pare, cu predilecție experiența lui Janacek în ce privește recitativul, compozitorul realizează o muzică cu efect predominant ilustrativ, care nu ajunge să zugrăvească tipuri de eroi, din cauza exclusivității recitativului. În orice caz, opera se înscrie ca o lucrare semnificativă pentru strădaniile compozitorilor cehoslovaci de a-și orienta creația în spiritul actualității și de a închega un stil de exprimare modern.

Remarcăm în legătură cu aceasta contribuția artiștilor, în frunte cu dirijorul Lișka, ca și a scenografiei și decorurilor, care conțin interesante efecte mulțumită procedeului proiecțiunii.

*

Ultimele manifestări din cadrul Festivalului muzical „Primăvara la Praga" s-au caracterizat printr-un interes și o calitate vertiginos sporită, grație unor interpreți de celebră faimă care au adus în scenă un repertoriu aparte.

Trebuie să mărturisim că am așteptat cu emoție, încă de la începutul festivalului, apariția pe estrada de concert a unor artiști de talia cîntărețului Fischer-Dieskau, a violoniștilor David Oistrah și Henrik Szeryng, a pianistului Benedetti-Michelangeli, a dirijorilor Evghenie Mravinski și Frantz Konvitschny. Dacă ținuta spectacolelor și concertelor anterioare ale acestui festival praghez a prezentat vizibile suișuri și coborîșuri, acești din urmă interpreți invitați au înălțat ultimele momente ale festivalului pe culmile artei.

Născut în 1925 la Berlin, Fischer-Dieskau este de aproape zece ani prim bariton la opera din acest oraș, afirmîndu-se în roluri principale din operele lui Wagner, precum și ca interpret al liedului clasic. El se distinge printr-o calitate excepțională a glasului, care întrunește succesiv întinderea vocii de tenor, bariton și bas. Temperament artistic neobișnuit de puternic, Dieskau se destăinuiește publicului cu o forță greu de asemuit, păstrînd o distincție și sobrietate exterioară care contrastează uimitor cu tumultul lăuntric al cîntului său. Am ascultat cu răsuflarea aproape întretăiată, ciclurile de lieduri „Cîntecul lebedei" de Schubert și „Dragoste de poet" de Schumann, ambele pe versuri de Heine. Am aflat aci recrearea măiastră a acestor drame sufletești în miniatură, în care cei mai de seamă reprezentanți ai liedului au făcut să exalte simțirea romantică, dragostea pătimașă, adorația naturii, chinurile inimii neliniștite. Dezvoltînd și continuînd tradiția marilor interpreți germani de lieduri, Fiescher-Dieskau se afirmă prin punerea desăvîrșitei sale tehnici în slujba expresiei care apare învestită de fiecare dată cu forța și noutatea unor replici shakespeariene pline de tîlc dramatic.

Violonistul sovietic Oistrah, pe care publicul romînesc l-a admirat în concertele și recitalele date în toamna trecută, a interpretat în aceste zile ale Festivalului Concertul de Șostacovici sub bagheta compatriotului său Evghenie Mravinski și cu concursul orchestrei filarmonice cehe. În țara noastră, concertul pentru vioară și orchestră de Șostacovici este cunoscut îndeosebi din interpretarea recentă a lui Mihail Vaiman. Cu prilejul concertului de la Praga ne-am întărit convingerea personală că Oistrah realizează cea mai proprie întruchipare a spiritului creației lui Sostacovici, grație puterii de construcție simfonică, grație jocului virtuos și în același timp elocvent al instrumentului solo, care se integrează orchestrei cu o matură și complexă gîndire.

O noutate a prezentat-o pentru mulți din participanții la festival, recitalul violonistului mexican de origine poloneză, Henryk Szeryng. Deținător al Marelui Premiu al Discului pe 1955, Szeryng are un repertoriu extrem de amplu și variat, mergînd de la Bach pînă la compozitorii zilelor noastre, afirmîndu-se de asemenea ca propagator ardent al muzicii mexicane. Din repertoriul său fac parte și creații ale compozitorilor romîni, îndeosebi ale lui George Enescu, pe care violonistul îl consideră ca unul din cei mai de seamă muzicieni ai acestui veac.

L-am ascultat pe Szeryng într-un recital acompaniat la pian de Jan Panenka. Programul a cuprins Sonata a III-a pentru vioară solo în do major de Bach, Sonata în mi bemol major pentru vioară și pian opus 12 nr. 3 de Beethoven, Sonata în re major pentru vioară și pian de Prokofiev precum și un cîntec de leagăn și un dans de compozitorii mexicani Sabre-Marroquin și Rodolfo Harffter. Arta lui Szeryng se distinge printr-o tehnică prodigioasă, deși poate nu în toate momentele impecabilă, printr-o sonoritate excepțională, prin căldura și vivacitatea expresiei. Aceste calități s-au vădit îndeosebi în Sonata de Bach, redată cu un admirabil simț al sobrietății și monumentalului, precum și în Sonata de Prokofiev interpretată cu dinamism și temperament.

Cu o participare nu mai puțin emoționantă a primit publicul concertul și recitalul pianistului italian Arturo Benedetti-Michelangeli. Născut la Brescia în 1920, Michelangeli a studiat la conservatorul „Giuseppe Verdi" din Milano și s-a afirmat cu strălucire de la o vîrstă fragedă. Arta sa prezintă trăsături uimitor de asemănătoare cu cea a altor mari interpreți din Apus pe care i-am ascultat la festival, cum sînt cîntăreții Susanne Danco și Fischer-Dieskau, dirijorul Charles Munch. Este vorba de renunțarea conștientă la orice efect exterior, de epatare, în favoarea unei maxime concentrări lăuntrice. De bună seamă, acest lucru este cu putință numai la capătul unei munci titanice de învingere a tuturor dificultăților tehnice, de stil și concepție ale repertoriului, dificultăți care în cazul lui Michelangeli par a fi dispărut cu desăvîrșire. Am căpătat această certitudine ascultînd concertul nr. 5 în mi bemol major de Beethoven cu concursul orchestrei FOK dirijată de Smetacek, pe care solistul l-a înfățișat impecabil din punct de vedere tehnic, măreț și echilibrat în ce privește suflul emoțional, chiar dacă finalul a fost prezentat cu o anumită reținere față de clocotul cu care este interpretat îndeobște. Dimpotrivă, în Carnavalul de la Viena opus 26 și Carnaval opus 9 de Schumann, de asemenea în suita „Imagini" de Debussy precum și în două piese de Chopin, prezentate în recital, pianistul Michelangeli a dezvăluit inegalabilul său simț coloristic. El a reușit astfel să facă din tehnica variației predominantă în aceste piese un mijloc de reînnoire permanentă a expresiei, păstrînd totodată relieful ideii centrale — poetice sau umoristice ca în cazul lui Schumann, pline de fantezie ca în cazul lui Debussy și Chopin.

Am amintit că violonistul David Oistrah a cîntat sub bagheta dirijorului Mravinski. Conducător al Filarmonicii din Leningrad, Mravinski este poate cea mai impunătoare figură a artei dirijorale sovietice, distingîndu-se prin măiestrie și temperament, printr-o gestică ponderată dar purtătoare de voință și intenție. El s-a afirmat în mod deosebit cu simfonia a IV-a de Ceaicovski, căreia i-a imprimat o extraordinară notă dramatică, reliefînd astfel cea mai viabilă și personală trăsătură a muzicii lui Ceaicovski.

Putem spune că interesul maxim al festivalului „Primăvara la Praga" în ce privește creația, l-a stîrnit concertul dirijat de Frantz Konvitschny în care s-a prezentat, între altele, cantata „Carmina Burana" de Carl Orff. Născut în 1895, în Bavaria, Orff s-a impus ca unul din cei mai de seamă compozitori, îndeosebi prin creația vocal-simfonică. Scrisă cu două decenii în urmă, cantata „Carmina Burana" este reprezentativă pentru arta compozitorului german. Ea este inspirată după melodii și texte latine și germane ale secolului al XIII-lea, conținînd subiecte diverse din viața cotidiană, de la admirația față de natură și satira populară, pînă la sentimente erotice și scene de carnaval burlesc. Dezvoltînd resursele modale ale melodicii, Carl Orff obține efecte impresionante, comparabile cu cele ale marilor lucrări clasice de acest gen, menținîndu-se în limita unor mijloace armonice uimitor de simple dar folosite cu o extraordinară fantezie ritmică și orchestrală. La interpretarea lucrării au participat orchestra simfonică a Radiodifuziunii din Praga, corul ceh și trei soliști dintre care s-a remarcat soprana Milada Șubrtova. Dirijorul Frantz Konvitschny din R.D.G. a confirmat pe deplin renumele său, conducînd cu măiestrie această formație artistică complexă. El a imprimat o ţinută aleasă, de concert, deosebită de versiunile oarecum teatralizate în care este de obicei interpretată.

*

Afirmările artistice din cadrul festivalului muzical „Primăvara la Praga“ din anul acesta, au constituit fără îndoială o izbîndă pe drumul strădaniilor ce se depun astăzi pentru înălţarea şi apropierea oamenilor prin artă. Mai puternice decît vorbele, manifestările artistice în cadrul festivalului au subliniat odată mai mult că singura artă viabilă şi interesantă este aceea care se întemeiază pe un fond emotiv şi ideologic înalt, fie că păstrează legături mai mult sau mai puţin riguroase cu tradiţia, fie că foloseşte mijloacele artei moderne, ori tinde la o sinteză între acestea două.

Exprimînd admiraţia faţă de nivelul artistic în genere ridicat, faţă de varietatea şi bogăţia manifestărilor din cadrul festivalului, arătăm regretul că muzica noastră a fost reprezentată într-o măsură întru totul restrînsă. Credem că în viitor colaboratorilor din ţara noastră ai celor care organizează festivalul praghez le revine menirea de a contribui ca atît creaţia cît şi interpreţii noştri atît de preţuiţi în ţara prietenă să se poată înfăţişa publicului într-o măsură sporită. Cît de mare ar fi fost de pildă interesul pe care l-ar fi stîrnit două-trei concerte dedicate muzicii lui Enescu precum şi celei contemporane romîneşti! Cît de puternic ar fi fost, după părerea noastră, ecoul preocupărilor specifice ale muzicienilor noştri de a valorifica în spirit contemporan tezaurul muzicii populare!

In orice caz, datoria de a face cunoscută muzica noastră rămîne ca una dintre cele mai însemnate nu numai în legătură cu festivalurile internaţionale de peste hotare, dar şi cu cele ce vor avea loc în ţara noastră şi în primul rînd în legătură cu cel închinat lui George Enescu, care va avea loc în anul viitor.

Colaborarea romîno-cehoslovacă în domeniul discului

de dr. LADISLAV ŞIP

dramaturg şi regizor muzical al Intreprinderii de discuri din Praga

Industria discurilor trăieşte ani de conjunctură neobişnuită. Dovedesc acest lucru atît buletinele societăţilor de discuri apusene, cît şi veniturile acţionarilor lor. Desigur că iau fiinţă şi se dezvoltă mereu firme noi şi aproape toate sînt înghiţite de uriaşele concerne industriale de discuri. Insă acest articol nu vrea să fie un punct de plecare spre consideraţii de ordin economic. De aceea să observăm un fenomen marcant al realităţii din ce în ce mai evidente: în întreaga producţie de discuri partea tehnică îşi pierde din ce în ce mai mult din importanţă. Un disc microsion perfect fabricat este azi un lucru firesc. De fapt, nu perfecţiunea tehnică a discului este aceea care *atrage* publicul, ci mai degrabă *modul de sonoritate, perfecţiunea sau particularitatea interpretării şi noutatea repertoriului.*

Din experienţa proprie aş putea să spun că publicul apusean s-a cam săturat de modul de recepţie a unui sunet „aparte“, sau „de efect“ şi astfel tocmai prin înregistrarea naturală, echilibrată a sunetului, adică prin *muzicalitate* au învins pe piaţa mondială unele discuri Supraphon. Cît priveşte interpretarea, nu reprezintă o parte tehnică a discului, ci însuşi conţinutul lui, pe care-l apreciază comisiile şi publicul cu ocazia decernării premiilor în diversele concursuri anuale, din Franţa pînă în Statele Unite. In legătură cu aceasta este necesar să amintesc ceva şi despre aşa numita „autenticitate“ a interpretării. Cea mai mare parte a „consumatorilor“ dau prioritate înregistrărilor operelor compozitorilor germani de către interpreţi germani, celor ruse de către interpreţi ruşi etc... De asemenea, menţionez că firma americană URANIA a scos complet din catalogul său de discuri înregistrarea germană foarte bună a operei lui Smetana „Mireasa vîndută“, în momentul în care a reuşit să obţină pe bandă de magnetofon înregistrarea cehoslovacă. Şi, însfîrşit, în ceea ce priveşte repertoriul trebuie să arăt că acesta este suprasaturat în ce priveşte lucrările de bază al muzicii clasice şi romantice. De exemplu există cam 20 de versiuni ale simfoniei a 9-a în mi minor „Din Lumea Nouă“ de Dvorak ca să nu mai socotim paginile de catalog cu înregistrări Mozart, Beethoven, Ceaicovski, unde publicul se ghidează numai după celebritatea orchestrelor, dirijorilor şi soliştilor. Iată un exemplu destul de caracteristic: o anumită societate de discuri şi-a concentrat toate forţele pentru a înregistra Simfonia IX-a de Beethoven, care în acel timp — acum cîţiva ani — era foarte slab reprezentată în cataloage. Tocmai în momentul cînd au emis discul a apărut şi noua înregistrare a lui Toscanini şi această concurenţă a însemnat nu numai un insucces total, dar a dus chiar la falimentarea firmei.

Aşadar, în astfel de împrejurări vine să se afirme industria de discuri a republicilor democrat-populare. Ea apare la momentul oportun şi cu speranţe de succes. Din punct de vedere tehnic, mijloacele ei se pot compara cu cele ale standardului mondial, deoarece astăzi este de notorietate publică ce microfoane, ce benzi de magnetofon, care maşini de tăiat, care materiale sînt cele mai bune. De pildă firma west-germană DEUTSCHE GRAMOPHON GESELLSCHAFT întrebuințează aceleași mașini de tăiat ale firmei daneze ORTOFON, ca și întreprinderea poloneză „MUZA“, întreprinderea cehoslovacă „SUPRAPHON“, și pe care în cel mai scurt timp le va întrebuința și întreprinderea „ELECTRECORD“. Situația este aceeași și în alegerea microfoanelor, benzilor și materialului de confecționare a discurilor. Avantajul nostru însă este și va fi tocmai ceea ce este astăzi prețuit mai mult ; repertoriul nou și interpreții noi.

Industria de discuri cehoslovacă și cea romînă s-a convins în ultimii ani că tocmai această atracție față de conținut ne-a adus clienții-reprezentanți ai firmelor de discuri apusene.

Și acum cîte ceva despre raporturile și colaborarea dintre ELECTRECORD și SUPRAPHON. Ultima fază la care am ajuns cu tratativele deocamdată este faza înregistrărilor comune la Praga și la București. Și aci cred că este necesar să ne prezentăm în calitate de partener și să amintim cîte ceva din fazele anterioare relațiilor reciproce.

Intreprinderile cehoslovace de discuri, întreprinderi naționale, au luat ființă prin unirea a două firme particulare ESTA și ULTRAPHON, care în ceea ce privește repertoriul, se orientau în general spre muzica ușoară. Repertoriul de muzică vocal-instrumentală și simfonică îl realizau prin închirieri de material de la firma POLYDOR sau TELEFUNKEN. Deabia în conjunctura celor cîțiva ani de război, ambele întreprinderi s-au decis să subvenționeze înregistrări ale unora din compozițiile de bază ale creației naționale cehe și astfel la naționalizare (în 1946), SUPRAPHON-ul a putut să numere cam 600 de titluri în catalog. Astăzi catalogul SUPRAPHON-ului are peste 5.000 de titluri de repertoriu și prin adăugarea permanentă, de circa 5.000 de minute de muzică înregistrată anual, repertoriul crește într-un tempo demn de admirat, dacă considerăm mai ales că cea mai mare parte din acest minutaj este dedicată muzicii culte. In zece ani de la naționalizare, întreprinderile cehoslovace de discuri au realizat 50 milioane de discuri.

Artiștii romîni și muzica romînească au adus o importantă contribuție prin coparticiparea la producție. Insăși enumerarea numelor exprimă acest lucru : Trio Gheorghiu, cîntăreții L. Cincu, T. Popescu, E. Vîlcovici, M. Grebenisan, M. Arnăutu, N. Herlea, I. Tudoran, V. Teodorian, M. Ianculescu, Z. Palli, I. Mărculescu, P. Ștefănescu-Goangă, V. Rudeanu, D. Iordăchescu, dirijorii : G. Georgescu și C. Silvestri și flautistul V. S. Jianu. Este greu ca în numai cîteva cuvinte să vorbesc despre aportul acestor artiști. Cîntăreții au ajutat SUPRAPHON-ului la crearea repertoriului de bază din operele italiene. Poate că înrudirea de limbă cît și școala de canto îi apropie pe cîntăreții romîni de opera italiană. Desigur că și faptul că aceste opere sînt în repertoriul lor curent, în timp ce cîntărețul de operă din Cehoslovacia trebuie să aibă în programul său mai întîi de toate, repertoriul național (numai Smetana, Dvorák, Fibich și Janácek au scris cam 50 de opere !). In general putem afirma că tocmai predilecția pentru acest stil face ca înregistrările cu cîntăreții romîni să învingă, ca să nu mai vorbim de splendidele voci și de buna tehnică de canto. Despre arta lui Valentin Gheorghiu amintesc o întîmplare autentică. In afară de Rapsodia pe o temă de Paganini de Rahmaninov, el a înregistrat pentru Supraphon Concertul în Mi bemol major pentru pian de Liszt. Tocmai în acel an a cîntat acest concert favoritul publicului praghez Sviatoslav Richter. Cu ocazia prezentării noii înregistrări a Concertului de Liszt la Teatrul muzical din Praga*) (fără a se anunța numele interpretului), au și început odele despre arta lui Richter (publicul a crezut că este înregistrarea lui Richter și a început să ridice în slavă arta acestuia). Insă cînd publicul a aflat numele adevăratului interpret, mai întîi s-a făcut liniște de mormînt, pentru ca apoi toți să izbucnească în aplauze frenetice.

Ambii dirijori au interpretat într-un mod personal cele mai importante opere: Georgescu cu un admirabil simț al construcției, Simfonia a VII-a de Beethoven și poemul simfonic „Moarte și transfigurație“ de Richard Strauss, Silvestri cu temperament impulsiv și cu farmec Rapsodiile romîne de Enescu și Rapsodia spaniolă de Ravel.

Această primă epocă de colaborare a făcut loc alteia noi.

Incă de acum doi ani s-a ajuns la o colaborare tehnică între SUPRAPHON și ELECTRECORD și la cunoașterea reciprocă a tehnicii de înregistrare. De acolo a fost numai un pas pînă la faza următoare, de stabilire a repertoriului comun. In primul capitol s-au înscris cîntăreții : două discuri microsion cu arii din operele universale au fost realizate astfel : o jumătate au înregistrat-o soliștii romîni I. Mărculescu și D. Iordăchescu cu dirijor cehoslovac și orchestra Teatrului Național — la Praga, cealaltă jumătate cîntăreții T. Lucaci și G. Zobian cu dirijor și orchestră din Romînia, la București. In timp ce la înregistrarea de la Praga au fost de față regizori muzicali și de sunet ai ELECTRECORD-ului, autorul acestor rînduri a avut posibilitatea și bucuria ca împreună cu șeful secției de înregistrări a SUPRAPHON-ului, Frantisec Burda, purtător al Ordinului Muncii, să colaboreze cu artiștii romîni și cu tehnicienii ELECTRECORD-ului la București. Au fost clipe de bucurie ! Care au fost rezultatele acestei colaborări, pot aprecia numai cei ce vor asculta ambele discuri. Aș vrea să adresez cîteva cuvinte colegilor de muncă : Invingeți toate dificultățile, nu vă lăsați deprimați și dacă acest lucru vă va ajuta, amintiți-vă de noi ! Pentru artiști aș avea de asemenea cîteva cuvinte: Nu subestimaţi ceea ce aveţi acasă. Mai mult decît de felul cum este înzestrat studioul de înregistrare, depinde de dv. şi de colaborarea dv. cu regizorii de sunet. Şi cum va decurge mai departe colaborarea? Aci am o sugestie: De ce (după experienţa Supraphonului în urma imprimării a 10 opere complete) să nu se treacă la înregistrarea unei opere din repertoriul universal în producţie comună şi cu distribuţie combinată? *(trad. N. Costea)*

---

*) Teatru în care se fac originale audiții publice de discuri (n. r.).

Un pact muzical între Romînia şi Franţa

de JACQUES BOURGEOIS

Intre Romînia şi Franţa există o mare trăsătură de unire artistică în persoana lui George Enescu, a cărui operă „Oedip", creată la Paris în 1936, a constituit acolo unul din cele mai frumoase succese ale teatrului liric contemporan.

Cu prilejul aniversării morţii sale au fost dezvelite la Paris simultan două busturi ale compozitorului romîn, la Conservator şi la Operă, în vreme ce un concert comemorativ avea loc cu concursul pianistului Valentin Gheorghiu, al violonistului Ştefan Gheorghiu şi al altor interpreţi.

Dar Franţa mai este curioasă să cunoască şi fiii spirituali ai lui Enescu.

In Romînia, cei care i-au fost discipoli au întemeiat o şcoală muzicală ale cărei rădăcini sînt adînc împlîntate în inima unui folclor care se numără printre cele mai frumoase din lume. Noi nu cunoaştem această şcoală naţională romînă. Or, astăzi există un admirabil mijloc de popularizare care nu cunoaşte graniţe: discul microsion.

Iată de ce Societatea franceză „Pathé Marconi" a iscălit cu Intreprinderea de discuri „Electrecord" şi societatea de comerţ exterior „Cartimex" un acord conform căruia vom face schimb de înregistrări şi vom realiza înregistrări, în comun, astfel încît compozitorii şi interpreţii romîni să fie cunoscuţi la noi, iar ai noştri în Romînia.

In calitate de critic muzical, consilier artistic la „Pathé Marconi", am venit deci la Bucureşti să mă pătrund de această nouă muzică romînească. Bineînţeles, în faţa unui număr atît de mare de lucrări valoroase oferite urechilor mele, am realizat greaua răspundere care a constrîns „Electrecord-ul" şi „Pathé Marconi", dacă nu chiar să facă o selecţie, măcar să dea o ordine preferenţială acestor înregistrări.

Cu siguranţă că, înaintea discipolilor, trebuie să treacă maestrul. Cataloagele noastre de discuri trebuie mai întîi să se îmbogăţească cu mai multe opere de Enescu înregistrate aici, în condiţii de riguroasă autenticitate stilistică, cu interpreţi care ştiu mai bine decît ai noştri să-i redea spiritul. Simfonia de cameră, Dixtuorul, Suita sătească, au apărut demne de o primă alegere.

Referindu-ne la discipoli nu vrem decît să sugerăm, în fuga condeiului, cîteva din lucrările altor compozitori romîni care ne-au impresionat: Mihail Jora cu Suita sa de orchestră „Cînd strugurii se coc", Paul Constantinescu cu Concertul său pentru pian, Theodor Rogalski cu cele „Trei dansuri simfonice". Aş mai vrea să citez „Suita pastorală" de Feldman, al cărui realism este învăluit într-un autentic sentiment poetic, Cvartetul de Silvestri, lucrare solidă şi bine concepută, Cvartetul de Marţian Negrea, de o simţire mai directă...

A continua enumerarea ar fi plictisitor pentru cititor.

Printre cele mai de curînd apărute din şcolile naţionale europene, tînăra şcoală muzicală romînă îmi pare că păşeşte astăzi pe urmele înaintaşelor ei din Rusia, Spania, Cehoslovacia şi Ungaria.

Pentru a fi drept, trebuie să adaug că operele ascultate sînt slujite de interpreţi de mîna întîia. Fără îndoială că este inutil să aduc aminte că dirijorul Silvestri cucereşte acum toată Europa apuseană într-o serie de concerte din care fiecare reprezintă o victorie. Pe de altă parte, George Georgescu face să strălucească prestigiul său. Pianiştii Mîndru Katz şi Valentin Gheorghiu sînt virtuoşi de clasă internaţională. Printre cîntăreţi am admirat îndeosebi timbrul în acelaşi timp sumbru şi strălucitor al Zenaidei Palli, o mezzo-soprană cum nu există multe în zilele noastre. As dori de asemenea să adaug că am constatat la artiştii lirici romîni, cu prilejul vizitelor mele la Opera din Bucureşti, o forţă dramatică în interpretare care face ca jocul lor să fie cît se poate de convingător, în vreme ce atîţi cîntăreţi apuseni se mulţumesc să vină să cînte pentru public, lipsind opera de sensul ei adevărat, de *acţiune scenică*.

Bineînţeles, mă voi feri să uit cîntăreţele populare din Romînia, asupra cărora domneşte, necontestată, personalitatea cuceritoare a Mariei Tănase. In sfîrşit, calitatea sonoră a orchestrelor romîne, cu coardele lor avînd o rezonanţă mătăsoasă, mi-a părut de un merit destul de rar, şi disciplina instrumentiştilor care le alcătuiesc — demnă de frumoase elogii.

N-aş vrea să închei înainte de a mărturisi emoţia pe care am simţit-o văzînd frumosul loc rezervat în programele dv. muzicii franceze: Roussel, Ravel, Debussy sînt la loc de cinste și am ascultat aci un „Preludiu la dupăamiaza unui faun“ al cărui succes mi-a mers la inimă. *)

Nu încape îndoială pentru mine că muzica romînă contemporană va căpăta în Franța o primire tot atît de bună și sînt fericit că pot contribui la aceasta în măsura modestă a mijloacelor mele.

* * *

VIAȚA MUZICALĂ

Note pe marginea a trei simfonii romînești

De mai bine de o jumătate de veac, compozitorii noștri își duc nobila lor strădanie de a făuri o muzică simfonică romînească pornind de la creația populară. George Enescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Mihail Jora, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Ion Nona Ottescu, Alfred Alessandrescu și încă alții au îmbogățit patrimoniul nostru artistic cu valoroase lucrări; mai mult decît atît o seamă dintre aceștia au meritul de a fi ridicat atît direct, de la catedră, cît și prin mijlocirea creației lor, schimbul celălalt al generației actuale de compozitori (astăzi apropiați la rîndul lor, de jumătatea drumului vieții) care duc mai departe făclia artei, pe calea deschisă de înaintași: Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Nicolae Buicliu, Sigismund Toduța, Zeno Vancea, Gheorghe Dumitrescu, Nicolae Brînzeu, Sergiu Natra ș.a. creatori de muzică simfonică. Socotim de o importanță deosebită faptul că într-o singură stagiune literatura noastră simfonică s-a îmbogățit cu trei noi lucrări.

In cele ce urmează vom căuta să trecem în revistă, aceste noi simfonii romînești.

Maestrul George Georgescu a prezentat la Filarmonica de Stat „George Enescu“, Simfonia a 5-a de Mihail Andricu. Am ascultat această lucrare cu mult interes, pentru a desluși, între altele, noul, în creația valorosului nostru compozitor. Vajnicul pionier al simfonismului romînesc, ajuns la o mare virtuozitate a meșteșugului, nu se mulțumește să facă a intra în joc măiestria scrisului său muzical, pentru a realiza așa. *ex machina,* lucrări cu o facilitate pe care i-o dă tocmai această stăpînire deplină a mijloacelor de expresie ci urmărește, așa cum vom vedea, îmbogățirea necontenită a acestora.

Compozitorul a creat ca de regulă elemente motivice și teme care fără a împrumuta nimic direct din folclor, au o puternică rezonanță populară și un suport armonic deosebit de expresiv. Ele se pretează la dezvoltări simfonice de un deosebit interes pentru scrierea noastră simfonică.

Vom menționa chipul luminos și antrenant în care este desfășurată prima mișcare, în formă de sonată, allegretto poco moderato, cu evocatoarele-i și poeticele-i ecouri pastorale. Aici este de relevat faptul că după dezvoltarea de rigoare a temei secunde (care ne-a apărut de o suavă cantabilitate) compozitorul readuce în concluzie tema inițială, pentru a rupe monotonia unei reexpuneri ce se făcea bine așteptată.

A doua mișcare, scherzo, comportă un trio de largă cantabilitate. Coardele sînt larg folosite, caracterul folcloric este permanent prezent.

Partea a treia, andante molto expressivo, în formă de lied, ne-a cucerit în mod deosebit prin suflul cu totul nou, dramatic, pe care i-l comunică autorul. Sînt folosite aici anumite moduri arhaice, bisericești, mai dure, mai aspre, din care decurg de altfel și anumite durități, anumite „frecături“ armonice de o valoare emoțională mult sporită. Este neîndoios că și corzile grave cărora compozitorul le încredințează tema inițială, contribuie, prin expresivitatea sunetului lor amplu și bine nutrit, la unison, să creeze o anumită atmosferă cu caracter dramatic, de reculegere, și în același timp solemnă, care cuprinde pe ascultător.

Finalul (Allegro giocoso) este un rondo-sonată a cărui temă principală cu un pronunțat caracter dansant readuce o atmosferă de voioșie. Prezentată în condiții excelente de către maestrul George Georgescu, această lucrare s-a bucurat de o prețuire unanimă. Simfonia a V-a ne-a dat măsura faptului că Mihail Andricu, a ajuns nu numai la o nobilă cristalizare a stilului său componistic dar își diversifică necontenit — și mișcarea a treia a fost grăitoare din acest punct de vedere — mijloacele de expresie.

*

Am așteptat cu mult interes, de asemenea, Simfonia a III-a de Nicolae Buicliu, prezentată de Mircea Basarab la Filarmonica de Stat „George Enescu“.

Nicolae Buicliu are la rîndul său meritul de a se fi orientat din capul locului către muzica populară, căreia i-a făcut un loc larg în lucrări de muzică de cameră și în cele simfonice încă de acum un sfert de veac. Este aproape inutil să arătăm talentul și elementele de cultură care îmbogățesc personalitatea compozitorului, format la vestita „Ecole César Franck“ de la Paris.

---

*) Este vorba de interpretarea dată de orchestra simfonică Radio dirijată de maestrul Alfred Alessandrescu la 9 mai 1957.

Alcătuită din cele patru părţi clasice, Simfonia a III-a în do minor vădeşte, o dată mai mult, posibilităţile compozitorului de a realiza o construcţie de larg suflu simfonic. Una din caracteristicile acestei simfonii este unitatea ei stilistică. Dacă, preocupat să scrie o muzică romînească, Nicolae Buicliu nu a putut scăpa totuşi în lucrările similare anterioare — Simfonia I-a şi a II-a — de influenţa şcolii franceze, îndeosebi a muzicii lui Frank, de data aceasta înrîurirea despre care e vorba, apare mult mai ştearsă, fiind de recunoscut aproape numai în acel *lento expressivo* cu care debutează ultima mişcare.

Temele au o expresie naţională pronunţată, ceva mai mult, chiar cu un anumit colorit regional, oltenesc. Acest caracter dialectal al temelor — care, deşi de invenţie personală a compozitorului, par că sînt luate de-a dreptul din popor şi anume din muzica lăutărească a satelor noastre — ar putea face obiectul unei interesante discuţii. Astfel, se poate foarte bine ca Nicolae Buicliu să fi socotit că printr-o prezentare cu rezonanţe foarte apropiate de melosul popular într-o simfonie, să facă mai accesibilă muzica acestui gen maselor largi ale ascultătorilor. Ne-am îngădui să ne exprimăm însă părerea că maestrul, care a dat dovadă între altele, de o remarcabilă inventivitate melodică ce este, putem spune, dominanta lucrărilor sale, are posibilitatea să prezinte folclorul nostru într-o formă mult mai înnobilată. Şi cea de-a doua idee muzicală din prima mişcare, de pildă, pledează cu prisosinţă pentru aceste posibilităţi ale compozitorului. Indeosebi în scherzo întîlnim unele concesii excesive de gust, în ciuda exigenţei mari, pe care i-o cunoaştem, a compozitorului. Această mişcare apare, după părerea noastră, şi disproporţionat de lungă în economia lucrării.

Socotim, de asemenea, că autorul, dispunînd de posibilităţi remarcabile, poate realiza o armonizare mult mai curajoasă a temelor. Aceeaşi observaţie poate fi făcută şi cu privire la paleta orchestrală pe care o poate diversifica mult.

Orchestra Filarmonicii „George Enescu“ condusă de Mircea Basarab, a depus o preţioasă muncă artistică înfăţişînd lucrarea în condiţii dintre cele mai bune.

*

Paul Constantinescu a făurit Simfonia după tiparele consacrate. Mişcarea iniţială — allegro — în formă de sonată, este pregătită de un adagio. Prima temă are un caracter decis şi viguros, cea de-a doua este cantabilă, lirică. Mişcarea îmbracă la răstimpuri un aspect eroic cu clamări ca de luptă. Trebuie să spunem că în dezvoltarea lor temele nu duc însă la un puternic conflict, dramatic, aşa cum ne-am fi aşteptat.

Partea a doua este scrisă în formă de lied; temele sînt patetice, de jale, cu culminaţii şi contraste care vădesc o puternică frămîntare. Incheierea se distinge totuşi prin caracterul său de contemplare lirică, poetică.

Scherzo care urmează are un caracter de joc, departe însă de cunoscutele dansuri populare romîneşti ale compozitorului. Aici s-ar fi simţit poate nevoia unei mai mari diversităţi a expunerii orchestrale — tema principală fiind dată, repetat, numai de primele viorine.

Finalul, care debutează cu o introducere gravă, patetică şi sumbră, chiar funebră, este o passacaglie.

Compozitorul creează aici momente de mare tensiune dramatică iar pe de altă parte de luminoasă desfăşurare ritmică ale cărei rezonanţe sînt de dansuri romîneşti.

Folosind teme de invenţie personală, compozitorul le imprimă o dinamică foarte variată către culminaţii de înaltă tensiune; apoi le precipită, ori le stinge, le potoleşte, în ansamblul orchestral, creînd contraste dintre cele mai puternice, care fac ca interesul audiţiei să nu stagneze.

Temele, armonizarea acestora, apoi dezvoltările respective, sînt specifice, ale compozitorului. Răspunzînd prin anumite particularităţi stilului propriu, al autorului, ele s-ar cere poate să fie mai puternic conturate, să aibă un mai plin relief.

Apreciind măiestria lui Paul Constantinescu de a fi creat temele în spiritul cîntecului popular romînesc, vom sublinia că uneori acest spirit popular apare mult mai pregnant, ca de pildă în pasajele deja menţionate ale finalului — de unde, poate, o anumită inegalitate în culoarea generală a lucrării.

J. V. PANDELESCU

IN CADRUL DECADEI R.S.F.S.R.

Corul din Omsk

Cu prilejul decadei culturii R.S.F.S.R. am fost vizitaţi de corul popular rus din Omsk. Era de fapt o reîntîlnire, întrucît corul ne mai vizitase în 1953, la Festival. Membrii ansamblului au ţinut să marcheze acest lucru din capul locului prin cîntecul original „Ne-a împrietenit Bucureştiul“ compus ad-hoc de Elena Kalughina, maestră emerită a artei din R.S.F.S.R., conducătoarea artistică a ansamblului, pe versurile poetului amator Victor Jukov, tractorist şi... tenor în cor. Acest amănunt cu privire la autorii cîntecului nu trebuie să ne mire: majoritatea pieselor din repertoriul corului sînt de autori-amatori din rîndurile ansamblului. Astfel, alături de Victor Jukov este de reţinut numele conducătorului muzical Victor Ivanov, care a compus mai multe melodii. Dar poate că cele mai interesante cîntece sînt cele ale colhoznicei Agrafena Oleniceva. Este un nume cunoscut în toată Uniunea Sovietică întrucît multe din melodiile pe texte proprii compuse de ea s-au răspîndit în ţară. Astfel, sînt, de pildă, cîntecele „Veniţi la noi în ospeţie“ sau „O fată se plimbă pe după poartă“. Acest cîntec din urmă (interpretat de Maria Selivanova) e destinat pentru o voce solo neacompaniată; este destul de rar ca o sală să poată fi „prinsă“, mai ales în cadrul unui spectacol de strălucire, ca cel al ansamblului, de o melodie simplă care nu este îmbogăţită de nici un acompaniament. Şi totuşi acesta a fost cazul acestei melodii de Oleniceva (în interpretarea amintită). Corul a cîntat întotdeauna fără dirijor, a cărui prezenţă se face însă simţită în extrem de buna pregătire şi omogenizare, numeroase piese, iar un mic ansamblu coregrafic a prezentat dansuri de un savuros umor, specific popular.

In general, atît în felul de prezentare a cîntecului, cît şi în alegerea acestor cîntece şi în costume erau vădite gustul şi sensibilitatea artistică a conducătorilor ansamblului şi a membrilor săi.

Spectacolele date de Corul popular rus din Omsk atît la Bucureşti cît şi în alte oraşe ale ţării au constituit manifestări de un frumos nivel artistic, care au contribuit la cunoaşterea unora din aspectele bogatului tezaur de cultură populară rusă.

C. TEODORIU

Concertul festiv al radiodifuziunii

In cadrul manifestărilor artistice și culturale din Decada culturii R.S.F.S.R. orchestra Radiodifuziunii a dat sub conducerea dirijorului Sergiu Comissiona un concert de muzică rusă și sovietică la Ateneul R.P.R. Uvertura la opera „Colas Breugnon" de Kabalevski — ale cărei melodii sînt pline de voioșie și de o scînteietoare viață ritmică, a fost redată cu vervă și mult elan.

A urmat concertul pentru vioară și orchestră de Haciaturian, în interpretarea solistică a violonistei Gabi Grubea. Cu excepția primei mișcări, care s-ar fi cerut redată cu mai multă viață, Gabi Grubea a interpretat concertul cu patosul său specific și cu sensibilitatea-i comunicativă. Acestea s-au făcut simțite cu deosebire în partea mijlocie, andante sostenuto a lucrării. Tot aici s-a făcut remarcat cîntul violelor, tînguitor, cu rezonanțe de melodie orientală. Finalul a fost redat cu exuberanță, înaripat.

Sergiu Comissiona a condus în partea a doua a concertului Simfonia clasică de Prokofiev. Cu oarecari excepții (în final) această lucrare — al cărei spirit și stil sînt de un clasicism pur — a fost redată cu toată finețea și transparența cerute. Dirijorul, care este un temperament deosebit de dinamic, de energic, are și micile sale fantezii. Astfel a condus gavota (cu deosebire în repriza finală) într-un tempo neobișnuit de rar.

Sergiu Comissiona a dat apoi o interpretare profund dramatică Uverturii fantezie „Romeo și Julietta" de Ceaicovski, cu care concertul simfonic s-a încheiat.

J. V. P.

OASPEȚI ÎN SĂLILE DE CONCERT

Monique Haas

In multitudinea de individualități, diferite prin temperament, înclinații și gusturi artistice, pe care ne-o oferă tabloul variat colorat al pianisticei internaționale, Monique Haas ne apare ca o adevărată intelectuală a claviaturii. Ne referim, prin aceasta, la logica perfectă cu care construiește edificiile muzicale (fie ele de proporții ample sau reduse), la evitarea oricărui efect facil sau exterior, în genere la toată atitudinea sa față de muzică, izvorîtă dintr-o înțelegere profundă a rolului interpretului ca o „curea de transmisiune" între compozitor și public.

Monique Haas concepe „personalitatea" în interpretare nu în sensul unei contrapuneri față de cea a creatorului, ci ca o fuziune intimă cu aceasta. De aceea, ea expune textul muzical cu obiectivitate (nu obiectivism), ferindu-se de a-l presăra cu accente capricioase, și mai mult, căutînd parcă să-l dezbare de tot balastul cu care putea fi încărcat de-a lungul anilor de virtuozii amorezați în primul rînd de „eul" lor. In felul acesta, pianista franceză redă operelor maeștrilor vechi sau moderni puritatea originară; ascultînd, de pildă, la începutul recitalului dat în 3 iunie la Ateneu, „Gavota cu variațiuni" de Rameau, ni se părea că vedem și manuscrisul preclasicului francez, cu liniile lui clare, de o eleganță unită cu concizia. E locul să vorbim aci de excepționala măiestrie polifonică a artistei, care îi dă posibilitatea să-și întrebuințeze cele două mîini ca pe două instrumente diferite (acea individualizare expresivă a „stîngii" la care ținea atîta Lipatti), și astfel să realizeze o claritate maximă a îmbinării liniilor melodice orizontale. Prezentă chiar din primele măsuri ale temei Gavotei, această însușire, pe care de altfel orice pianist modern e presupus că trebuie să și-o dezvolte la un grad evoluat, a apărut și mai evidentă de-a lungul primelor variații; făcînd abstracție de elementul vizual, puteai crede că tema, în variatele ei înfățișări, este expusă de un pianist, în timp ce ghirlandele ornamentațiilor — game ascendente și descendente, arpegii etc. — sînt desenate de un altul. In direcția purității de stil realizată în preclasici, am admirat de asemenea fără rezerve gingășia dialogului polifonic din „Le rappel des oiseaux" de Rameau, unde nu numai reliefarea plastică a vocilor, dar și o agogică de o mare subtilitate — liberă și totuși discretă — a contribuit la tălmăcirea întregului sens expresiv al muzicii.

Pianista Monique Haas

Ne-a plăcut să urmărim felul cum Monique Haas a ținut să releve, prin programul recitalului și interpretarea lucrărilor pe care le cuprindea, anumite permanențe stilistice în muzica franceză de pian; spiritul lui Rameau și-a aflat astfel, peste veacuri, un ecou în „Omagiu lui Rameau" de Debussy și, în mare vorbind, și în „Ricercari" de Marcel Mihalovici. Compozitorul bucureștean, care nu și-a uitat, pe cheiurile Senei, obîrșia, (mărturie stă seva melodică și mai ales ritmică a majorității lucrărilor sale), se află printre modernii ce reînvie, în limbaj actual, tehnica solidă a preclasicilor. Și oricît s-ar părea de curios, în arhitectura grandioasă a celor unsprezece variații pe o temă de passacaglie, luminată de aceeași artă riguroasă și echilibrată a Moniquei Haas, am distins parcă rezonanțe cu care ne familiarizase prima piesă a recitalului. De aci rezultă și meritul pianistei, care ne-a apropiat, la o primă audiție, de o lucrare atît de complexă; secretul a fost sublinierea permanentă a temei, transparența nedezmințită a figurațiilor din care a știut să evidențieze, în cele mai ample momente, numai esențialul, gradarea tensiunii spre culminația finală.

Pulsația ritmică interioară, de o excepțională consecvență, a artistei, relieful sculptural al pianisticei sale, le regăsim și în felul cum redă muzica lui Debussy, și aici nu putem să nu ne amintim de sfaturile pe care „Claude de France" le dădea interpreților, rugîndu-i să nu se piardă în acel „flou" îmbietor al sonorităților și să mențină claritatea liniilor și a contururilor. De aceea, în „Reflets dans l'eau", Monique Haas a evidențiat nu numai „ultimele descoperiri ale chimiei armonice" (cum spunea Debussy cu o fină autoironie) dar și unitatea mare a piesei, suflul larg ce culminează în melodica mai conturată a episodului central. Ultima dintre primele trei „Imagini", „Mișcare", ne-a apărut ca o reînviere spirituală a vechiului „Motu perpetuo", cu mișcarea într-adevăr de o „ușurință fantască dar precisă", neîntreruptă decît de exclamațiile vesele ale unor acorduri ce cumulează mai multe paralelisme interzise de armonia tradițională; umorul și verva cu care a fost redat de pianistă l-a transformat în punctul culminant al recitalului, alături de „Toccata" din suita „Pour le piano". acordată ca supliment.

Dacă însușirile pianistei ni s-au părut perfect adecvate preclasicilor și modernilor, în Mozart și Schumann realizarea nu a fost tot atît de deplină. Din Sonata în la minor de Mozart (K. V. 310) ne-a plăcut cel mai mult prima parte, deși poate excesiv beethovenizată, în schimb Andantele și finalul au fost văduvite de expresivitatea lor proprie, printr-o oarecare uscăciune uniformizatoare. Cît despre Noveleta nr. 8 de Schumann, cuprinderea intelectuală, dar fără fantezia și patosul specific acestei muzici, s-a dovedit a nu fi suficientă.

Recitalul ne-a dezvăluit în chip multilateral resursele interpretei; nu mai puțin interesantă a fost însă și apariția ei ca solistă a concertelor filarmonicii „George Enescu" din 25 și 26 mai, excelent dirijate de Mircea Basarab. In Concertul în sol major de Ravel, Monique Haas a impresionat îndeosebi prin felul cum a redat excepționala vivacitate și inventivitate ritmică, care e baza structurii interne a mișcărilor vii ale lucrării, și din acest punct de vedere finalul, realizat cu o tehnică percutantă, de mare precizie și vigoare, a constituit unul din momentele cele mai fericite ale prezenței pianistei franceze pe estrada Ateneului.

Aceeași măiestrie în stăpînirea tuturor dificultăților ritmice a asigurat și redarea optimă a „Toccatei" pentru pian și orchestră de Marcel Mihalovici, piesă de o structură simfonică destul de liberă, în care solistul apare integrat organic discursului orchestral. Ne-am bucurat să aflăm aci, dacă nu într-un flux melodic continuu, în orice caz în numeroase elemente de culoare armonică și în frînturi tematice răspîndite ici și colo, ecoul nedezmințit al intonațiilor muzicii romînești. Acesta, și nu numai acesta, e motivul care ne determină să afirmăm că vizita admirabilei pianiste Monique Haas nu a constituit un simplu prilej de desfătare artistică, ci a însemnat în viața noastră muzicală un eveniment de o deosebită semnificație, a cărui amintire nu se va șterge curînd.

ALFRED HOFFMAN

Josef Hàla

A nu ști cu o oră mai înainte de concert pe ce pian vei putea cînta și, în general, dacă vei avea un instrument bun la dispoziție pentru recital, a avea pînă la urmă la îndemînă un instrument destul de ingrat și un scaun care scîrțîie, nu constituie desigur împrejurări menite a crea la un interpret o stare de spirit prielnică artei. Aceste lucruri sînt de la sine înțelese și totuși se pare că în asemenea condiții a trebuit să-și dea pianistul ceh Josef Hàla recitalul său în sala Dalles (organizat de OSTA și I.R.R.C.S.). De aceea ne-a fost greu să ne facem o imagine cît de cît justă despre arta acestui tînăr muzician care, de astă dată, nu s-a prezentat la înălțimea calităților pe care le întrezărisem cu prilejul manifestărilor sale anterioare la noi (1953, 1955) Remarcabilul pianist din „Trio Suk" nu a dezvăluit calități corespunzătoare și ca solist.

Aproape tot concertul a fost dominat de o nervozitate și de o grabă dăunătoare. Astfel, el a trecut cu ușurință peste cele patru măsuri de introducere ale sonatei în fa diez major de Beethoven, fără a reliefa cîtuși de puțin poezia interiorizată a acestui Adagio cantabile (pe care unii comentatori prea severi, ca Lenz de pildă, îl socot ca unicul moment de mare valoare artistică a sonatei). Aceeași nervozitate și grabă a caracterizat și interpretarea Carnavalului de Schumann în care totuși Hàla a creat unele momente frumoase (Arlequin, Eusebius, Coquette ș.a.) în care lirismul nu era înlocuit de romanțiozitate și amploarea sonorității, nu se confunda cu brutalitatea. In partea a doua a programului, după două scherzo-uri (op. 54 în mi major, op. 20 în si minor) de Chopin, Hàla a cîntat lucrări de Ravel și Novak. „Forlana" și „Ondine" de Ravel ne-au dezvăluit sensibilitatea și gustul artistului. De astă dată am putut aprecia și perlajul său, paleta sa de sonorități. In „Marea" de Novàk, Hàla a izbutit să reliefeze, în spatele pasajelor ornamentale oarecum convenționale (foarte frumos realizate) esența muzicală. Melancolia ușoară a „Habanerei" de Ravel dată în supliment a fost evocată cu finețe de Hàla care a mai prezentat ca „bis-uri" o piesă de Novak și un studiu de concert de N. Kirculescu. Faptul că, apropiindu-se de sfîrșitul concertului, Josef Hàla și-a calmat nervozitatea și a dat o imagine mult diferită a artei sale ne-a făcut să regretăm că în general nu a fost într-o dispoziție bună în această unică apariție a sa la București.

F. SCHAPIRA

Paula Takacs

Publicul bucureștean a primit cu interes și admirație apariția pe scena Teatrului de Operă și Balet a valoroasei reprezentante a artei maghiare, soprana Paula Takacs, solistă a Operei din Budapesta, laureată a Premiului Kossuth, care a cîntat în zilele de 9 și 11 iunie 1957 în rolurile titulare din operele „Tosca" de Puccini și „Aida" de Verdi.

Cîntăreața este dotată cu o voce puternică de soprană dramatică (impresionantă prin timbrul său luminos), cu acute strălucitoare și cu o tehnică vocală superioară care-i permite să se dezlănțuie cu impetuozitate în momentele dramatice, dar și cu fina subtilitate a nuanțelor și expresivitatea caracteristică sopranelor lirice. Dacă mai adăugăm o justă intonație, frazare și dicțiune impecabile, o muzicalitate aleasă și un puternic temperament scenic, vom înțelege de ce distinsa artistă s-a bucurat de succes.

◆

Stăpînindu-și rolul în cele mai mici amănunte, Paula Takacs a exprimat cu căldură iubirea pătimașă a Toscăi, trecînd cu ușurință de la duioșia din scena întîlnirii cu pictorul Cavaradossi, la exploziile de gelozie stîrnite de tabloul madonei cu ochi albaștri (pe care i-ar dori negri, ca ai ei). Creația sa a fost de o reală plasticitate în scena uciderii tiranului Scarpia și de o puritate deosebită în celebra arie „Visi d-arte", pe care a cîntat-o în italienește (restul operei fiind cîntat în limba maghiară).

Am apreciat favorabil respectul desăvîrșit acordat de soprana Paula Takacs, prin jocul său de scenă, indicațiilor regizorale notate în partitură, care în același timp concordă și cu muzica lui Puccini, din finalul actului al doilea, fapt care a impresionat și care este de dorit a se repeta și de interpretele noastre, în spectacolele operei „Tosca".

Temperamentul său impetuos a prilejuit totuși artistei unele exagerări, atît în gestica și în mișcarea în scenă, cît şi în utilizarea bogatei sale palete de culori şi intensităţi sonore. De asemenea, unele glissando-uri şi inflexiuni vocale au alterat, în oarecare măsură, stilul puccinian al operei.

Din fericire, în „Aida“ (pe care artista a cîntat-o în italieneşte), Paula Takacs a înlăturat în cea mai mare parte deficienţele şi grandilocvenţa vădite în „Tosca“, s-a integrat cu stricteţe stilului operei lui Verdi, realizînd astfel o creaţie remarcabilă. Ea a atins valorile optime ale interpretării sale în aria din actul I („Ritorno vincitor“), în rugăciunea din actul al II-lea („Numi pieta“), în scena marelui ansamblu din finalul aceluiaşi act, în „Aria Nilului“, în dramaticul duet cu Amonasro şi în finalul operei.

*

Prin contribuţia unor interpreţi de seamă ai primei noastre scene de operă, ambele spectacole au avut o înaltă ţinută artistică.

In *„Tosca“*, tenorul Dinu Bădescu a dat multă strălucire vocală rolului pictorului Cavaradossi; baritonul Alexandru Enăceanu, într-o admirabilă dispoziţie, a creat un Scarpia insinuant, incisiv şi viclean; basul Valentin Loghin în Angelotti ne-a înfăţişat progresul înfăptuit în tehnica sa vocală, în interpretarea şi jocul său de scenă; Silviu Gurău, în sacristanul, a dovedit o dată mai mult, însuşirile sale de bas de „caracter“ şi umorul său inteligent. Regia (Hero Lupescu) a pus în valoare — în special — conţinutul revoluţionar al operei lui Puccini.

In *„Aida“*, baritonul Petre Ştefănescu-Goangă a întruchipat pe războinicul Amonasro, exteriorizînd cu multă pregnanţă patriotismul acestuia; tenorul Garbis Zobian (Radames), de curînd artist emerit al R.P.R., deşi a fost convenţional în aria „Celeste Aida“, a reuşit să emoţioneze în momentele de intens zbucium dramatic al rolului său; mezzo-soprana Venera Rogozea (Amneris), prin vocea sa clară şi bine condusă, prin muzicalitatea şi trăirea rolului, a fost o surpriză plăcută pentru public; Viorel Ban, solemn şi grav în regele, ca şi Mircea Buciu în marele preot etc., au asigurat spectacolului un succes remarcabil. Regia (Jean Rînzescu) a valorificat în mod exemplar caracterul monumental al operei cu deosebire în grăitoarele mişcări ale maselor.

Conducerea muzicală sigură şi autoritară a maestrului Jean Bobescu, a dirijorului Mihail Brediceanu şi corurile din „Aida“, din ce în ce mai bine pregătite (Gh. Kulibin), au adus de asemenea o contribuţie serioasă la succesul spectacolelor.

Soprana Paula Takacs a fost răsplătită cu ovaţii de publicul bucureştean şi de cel din Cluj (unde a cîntat în „Trubadurul“ şi „Aida“ de Verdi şi „Tannhäuser“ de Wagner).

AL. COLFESCU

ALTE MANIFESTARI MUZICALE

Un trio în primă audiţie

Ascultînd „Trio“ pentru clarinet, vioară şi pian al tînărului compozitor Tiberiu Olah, lucrarea sa de diplomă ca absolvent al Conservatorului din Moscova, avem convingerea că ne aflăm în faţa unui talent robust, original înzestrat cu temeinică pregătire. Terminat în 1954, Trio-ul suscită astăzi interes prin folosirea îndrăzneaţă a unui limbaj avansat, fără binecunoscutele nuanţe de „teribilism“ tineresc, ce caracterizează deseori lucrările tinerilor compozitori. Talent lucid, raţional, Olah mînuieşte cu maturitate forma de sonată, lăsîndu-ne să întrezărim calităţi de simfonism ce şi-au găsit mai tîrziu confirmarea prin simfonia sa, sau prin recenta sa cantată. El a urmărit în Trio realizarea unei curbe ascendente de la lirismul — pastoral al primei părţi, sau încleştarea tragică a părţii secunde, pînă la „burlesca“ finală în care predomină grotescul, sarcasmul tăios, de viguroasă pulsaţie.

Calităţilor de arhitectură muzicală (este remarcabil felul în care Tiberiu Olah construieşte forma mare, realizează contraste între părţi, culminaţii etc.) li se adaugă şi aceea de polifonist: supleţea linearismului său nu are acel „iz“ academic ce stînjeneşte expresivitatea. In acest sens găsim concludent spiritualul fugato din „burlesca“ finală sau „b“-ul părţii secunde. Conceput în intenţia autorului ca un „Hommage à Bartók“ Trio-ul lui Olah rămîne pe alocuri tributar stilului bartokian. Ecourile bartokiene ce se resimt în unele pagini nu alterează însă personalitatea compozitorului. Scriitura instrumentală a Trio-ului e sobră, lipsită de efecte „per se“, reuşind să echilibreze timbrele atît de diferite ale celor trei instrumente.

Meritul de a fi iniţiat prima audiţie pe ţară a acestei dificile lucrări, îi revine pianistului Ferdinand Weiss valorosul animator al muzicii de cameră clujene. Impreună cu Francisc Balogh (vioară) şi Grigore Biro (clarinet) el a interpretat cu sensibilitate şi înţelegere lucrarea fostului său coleg, ce se impune ca una din realizările importante ale muzicii noastre de cameră.

CORNEL ŢARANU

Lucrări de Haendel şi Bach în primă audiţie

La 8 iunie 1957 corul, orchestra şi soliştii Filarmonicii de Stat „George Enescu“ sub conducerea dirijorului D. D. Botez au interpretat, în primă audiţie în ţara noastră, pastorala *„Acis şi Galatea“* de Georg Friederich Haendel.

German de origine, englez prin naturalizare, Haendel, deşi vădeşte în această lucrare influenţele preclasicilor italieni şi englezi, din epoca lui Scarlatti şi Purcell, îşi conturează totuşi un stil propriu, în care spontaneitatea şi varietatea inspiraţiei se îmbină cu mijloace expresive de o uimitoare simplitate şi desăvîrşită claritate.

Subiectul, extras dintr-o legendă a mitologiei antice ne prezintă în primul act iubirea înflăcărată dintre frumoasa nimfă Galatea şi tînărul păstor Acis, iar în actul al doilea strădania monstrului Polifem de a cuceri inima Galateei, hotărîrea lui Acis de a-şi apăra iubirea prin luptă cu Polifem care, prăbuşind o stîncă asupra sa, îl ucide. Nimfa Galatea transformă pe Acis într-un izvoraş al cărui murmur va cînta în veci un imn închinat iubirii.

*

Execuţia minunatelor pagini ale pastoralei „Acis şi Galatea“ s-a bucurat, în general, de o reuşită interpretare. Soprana Emilia Petrescu, ajunsă la maturitatea artei sale şi utilizînd cu măiestrie vocea sa clară şi suplă, a cîntat aria „Taci tu glas îmbietor“, „Aria porumbiţei“, exprimînd, în duetul cu Acis cu exuberanţă, fericirea de a iubi şi culminînd în partea finală a lucrării. Aurel Alexandrescu, după o carieră artistică de peste 30 de ani, se dovedeşte în permanenţă necesar interpretării rolurilor scrise pentru tenori lirici în genul oratoriilor. El a impresionat prin sinceritatea şi convingerea din duetul cu Galateea şi din scena luptei şi a morţii. Baritonul Alexandru Voinescu a colorat cu vigoare ridicolul în care se află Polifem, cerşind dragostea Galateei, în ariile „Eu sînt vestitul Polifem“ şi „Frumuseţe blestemată“.

Corul bine pregătit, a dat curs sentimentelor de preamărire a naturii şi a bucuriei de a trăi în „Corul nimfelor şi păstorilor“ (deşi a fost executat cam rar) şi a prilejuit o înaltă desfătare artistică în finalul pastoralei unde vocile reiau pe rînd, expresivul şi cuceritorul motiv al izvoraşului.

Orchestra a fost la înălţimea unor realizări izbutite, în special în pasajele ei de solo. ca de exemplu în uvertură, în încheierea pastoralei şi în micile solo-uri executate în duet de cei doi oboişti (actul I), Pavel Tornea şi Ion Dodan, de oboistul Ion Danie (actul al II-lea) de violonceliştii Alfons Capitanovici (în actul I) şi Iuliu Boniş (actul al II-lea). In acompanierea soliştilor, orchestra a avut momente cînd a depăşit intensitatea sonoră, ce se cerea mult mai redusă, fiind lipsită uneori şi de acurateţea şi precizia atît de necesare stilului haendelian.

La clavecin, ca un adînc cunoscător al instrumentului şi al genului a acompaniat Nicolae Rădulescu.

Programul de sală întocmit de I. C. Spiru şi versiunea în limba romînă a textului de Victoria Moraru au corespuns exigenţelor.

*

Sub conducerea tînărului dirijor Mircea Cristescu am ascultat cu mult interes în ziua de 12 iunie 1957, pe scena Ateneului R.P.R. în execuţia Orchestrei medicilor din Bucureşti, a unui ansamblu coral de cameră de la Filarmonica de Stat „George Enescu" şi a unui grup de solişti vocali, în primă audiţie în ţară, *„Magnificat"* de J. S. Bach.

Lucrarea de proporţii arhitectonice monumentale, în genul cantatelor religioase. cuprinde 12 părţi pe texte bisericeşti. Ea se caracterizează prin conţinutul profund uman.

In ceea ce priveşte interpretarea celor cinci solişti, cu excepţia tenorului Aurel Alexandrescu, care a scos în relief, cu deosebită competinţă frumuseţea şi adîncimea gîndirii din aria „Deposuit potens" şi din duetul cu alta, ceilalţi, cu toată strădania şi grija deosebită pentru stilul şi expresia corespunzătoare, nu au depăşit nivelul unor buni sau foarte buni corişti. Aria „Et exultavit Spiritus meus" cîntată de mezzo-soprana Ianula Papadopol, cerea o expresie şi mai vie, mai corespunzătoare muzicii lui Bach şi o voce mai plină. Aceleaşi observaţii socotim că se pot face despre soprana Carmen Cristescu, care a pus totuşi o oarecare muzicalitate în „Ecce enim" şi despre basul Ion Samoil, a cărui voce are un debit insuficient. Alta Ludmila Algeorge a vădit multă sensibilitate în aria „Esurientes implevit", acompaniată cu ton catifelat şi suficientă pregnanţă ritmică de flaut, dar a fost depăşită de tenor în duet. Trio-ul „Suscepit Israel" a fost executat monoton.

Corul, compus din 17 bărbaţi şi 24 femei a evidenţiat poezia polifoniei suple a lui Bach dar nu a sunat destul de omogen. Partea finală „Gloria Patri" a fost cîntată de cor şi orchestră cu vigoare şi strălucire.

Orchestra de cameră a medicilor a avut o realizare meritorie. Dacă merge mai departe pe drumul actual, îndrumată de bagheta dirijorului Mircea Cristescu, veghe neînduplecată a respectării textului muzical, cu munca şi abnegaţia de care dau dovadă membrii ei, va ajunge în cîţiva ani o formaţie care se va impune cu autoritate în viaţa noastră muzicală.

AL. A. C.

Oratoriul „Anotimpurile" de Haydn în interpretarea Filarmonicii din Iaşi

In seria concertelor simfonice din primăvara aceasta, prezentarea în primă audiţie a oratoriului „Anotimpurile" de Haydn a marcat un punct culminant în activitatea Filarmonicii de Stat „Moldova", atît prin valoarea în sine a operei marelui compozitor german, cît şi prin concentrarea forţelor muzicale ale filarmonicii ieşene.

Ca şi în celelalte concerte vocal-simfonice prezentate la Iaşi, corul de stat „Gavriil Musicescu" a adus contribuţia principală, datorită unor pregătiri temeinice care i-au asigurat meritată satisfacţie.

Tînăra şi totuşi matura formaţie corală a dat pînă acum serioase examene („Simfonia a IX-a", „Requiemul" de Mozart, „Cîntarea pădurilor" de Şostacovici, „Fluviul erou" de Makarov, „Pe plaiuri moldovene" de Viorel Doboş, lucrări vocal-simfonice mai mici, numeroase concerte a cappella etc.) la care a reuşit cu succes, cîştigînd totodată experienţă şi dezvoltîndu-şi necontenit tehnica vocal-corală. De la orchestră ne-am aşteptat la o contribuţie mai însemnată. Dar numărul insuficient de repetiţii întrunite, a dus inevitabil la o oarecare lipsă de finisare, în ceea ce priveşte procesul de colaborare cu soliştii şi corul, materializat prin nemenajarea vocilor, mici decalaje, lipsă de nuanţe.

Cît priveşte pe solişti, ei au făcut eforturi mari în perioada de pregătire, însă (exceptînd pe Julieta Haluş care a interpretat pe Xanne) lucrarea depăşeşte uneori posibilităţile lor. Strădaniile şi incontestabila bunăvoinţă a tenorului Valentin Puşterla (Luca) şi a baritonului Adrian Cuşmuliuc (Simon), n-au fost suficiente pentru satisfacerea unor exigenţe solistice impuse de oratoriu.

Aceşti doi solişti ai filarmonicii locale au dat rezultate mai bune în alte spectacole şi în special în unele concerte a cappella, unde problemele ce se pun soliştilor sînt mai puţin complicate şi unde rolurile îndeplinite au fost pe măsura puterilor lor.

Fără gînd de subapreciere a soliştilor vocali aparţinînd corului „Gavriil Musicescu" al filarmonicii de Stat „Moldova", de data aceasta se puteau folosi solişti de la operă şi rezultatul (care a urmărit în primul rînd elementul educativ în rîndurile tineretului dornic de iniţiere muzicală) ar fi fost cu totul altul. In această privinţă, Filarmonica „George Enescu" şi Radiodifuziunea ne-au oferit suficiente exemple demne de urmat.

Mai mult chiar, în lucrările vocal-simfonice mari colaborarea dintre cele două instituţii muzicale s-ar putea extinde şi în celelalte sectoare (cor, orchestră) cu rezultate îmbucurătoare pentru ambele instituţii.

Concertul a fost dirijat de George Pascu, dirijorul permanent al corului „Gavriil Musicescu". George Pascu este un muzician pasionat şi nu ne îndoim că introducerea pieselor vocal-simfonice în repertoriul filarmonicii din Iaşi, a fost în bună măsură meritul acestui neobosit truditor pe tărîmul vieţii muzicale ieşene, care şi-a pus tot elanul şi priceperea sa în slujba promovării unei arte adevărate, pentru cauza căreia nici un efort nu i se pare prea mare.

De aci şi grija sa pentru redarea atmosferei de epocă printr-o minuţioasă şi competentă aprofundare a partiturii.

SORIN VINĂTORU

Sărbătorirea unor eminenți profesori

C. Stroescu, D. G. Dinicu, G. Manoliu, Florica Musicescu, Ion Dumitrescu, J. Prunner.

Cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani, trei eminente personalități ale vieții noastre muzicale — Florica Musicescu, Josef Prunner și Constantin Stroescu — au fost decorate cu „Ordinul Muncii“ clasa I. La sărbătorirea celor trei maeștri, Conservatorul „Ciprian Porumbescu“, în cadrele căruia ei desfășoară de mai multe decenii o rodnică activitate, a ținut să participe organizînd cu acest prilej o ședință festivă și un banchet.

Ședința a avut loc într-o atmosferă de entuziasm tineresc, printre cei mai tineri sufletește numărîndu-se înșuși sărbătoriții. Mulți din cei prezenți își aduceau aminte de alte timpuri în care profesorii vîrstnici, cum spunea prof. Florica Musicescu, nu erau sărbătoriții ci scoși la pensie...

Ședința a fost deschisă de prof. D. G. Dinicu, directorul Conservatorului care, în cuvinte calde, a evocat activitatea rodnică a distinșilor profesori sărbătoriți, urîndu-le viață lungă și spor în munca viitoare. Au mai luat cuvîntul tov. director adjunct Gheorghe Popescu care a adus salutul Ministerului Invățămîntului și Culturii, prof. Dan Smintînescu — din partea sindicatului, și Domnica Dumitrașcu, din partea Asociației studențești din Conservator.

De asemenea au mai vorbit foști elevi ai sărbătoriților — cîntărețul Dan Iordăchescu, pianistul Mîndru Katz, contrabasistul Virgil Damaschin — care le-au adus mulțumiri și au evocat momente din vremea studiilor.

Din partea celor sărbătoriți a luat cuvîntul spre a mulțumi celor prezenți, prof. Florica Musicescu și prof. Constantin Stroescu care, în același timp, au exprimat hotărîrea de a-și continua cu aceeași pasiune activitatea, de a vădi și pe mai departe aceeași „dragoste aspră“ față de studenți.

In aplauzele asistenței, directorul D. G. Dinicu a declarat închisă ședința festivă.

* * *

ACTIVITATEA MUZICALĂ ÎN ȚARĂ

Din informațiile primite de la Filarmonicile de Stat din provincie desprindem următoarele interpretări ale creațiilor muzicale romînești:

IAȘI

Tarantella de Marțian Negrea, dirijor: Liviu Ionescu ; Didona de Alfred Alessandrescu, dirijor: Th. Avitahl; Două schițe simfonice de Doru Popovici, dirijor ; P. Popescu ; „Scînteia eliberării“ de Ovidiu Varga (în primă audiție), solist — St. Vasile, dirijor : Th. Avitahl ; Patru dansuri simfonice de Leon Klepper, dirijor : S. Zavulovici ; Două jocuri din Ardeal de Achim Stoia, dirijor: G. Pascu.

TIMIȘOARA

Rapsodia I-a de George Enescu, dirijor : Paul Popescu.

ORAȘUL STALIN

Două dansuri simfonice de Const. Bobescu, dirijor : Erich Bergel ; Mică suită pentru oboi, clarinet și orchestră de coarde de Ion Vintilă, dirijor : Gheorghe Petrescu.

SIBIU

Suită de Sergiu Natra, dirijor : Henry Selbing.

ORADEA

Suita nr. 1 de I. Mureșianu (în primă audiție), dirijor : Erich Bergel ; Concertino pentru pian de W. Demian (în prima audiție) ; solist — Gheorghe Halmoș, dirijor : compozitorul.

CRAIOVA

Potpuriu de melodii populare de Const. Bobescu, dirijor : Victor Golescu ; Trei dansuri de Th. Rogalski, dirijor: Gheorghe Petrescu; Povestea din pădure de Const. Bobescu (în colaborare cu Corul Casei Pionierilor din Craiova), dirijor : Teodor Costin.

GALAȚI

Trei tablouri simfonice de V. Iusceanu ; Concert pentru oboi și orchestră de E. Grigorescu (primă audiție) solist N. Tudor și Briul de Paul Constantinescu, dirijor : Alecu Sfetcu.

Muzica noastră peste hotare

Concertul Cvartetului Radio în Bulgaria

Ziarul bulgar „Trud" din 10 iunie 1957 publică, sub semnătura P. Liondev şi I. Kolav, următoarele:

„Ieri în sala „Slaveikov", cvartetul de coarde Radio din Romînia, compus din Mircea Negrescu, Isidor Wexler, Marcel Gross şi Ion Fotino, a dat un concert care a fost întîmpinat cu căldură de către public. Au fost executate lucrări de Beethoven, Enescu, Ravel şi, în bis, Mozart, Borodin şi Prokofiev. Entuziasmul şi aplauzele publicului au răsplătit minunata măiestrie interpretativă a oaspeţilor romîni. In frumosul cvartet de Beethoven op. 95 au fost împletite multiplele trăiri sufleteşti şi dezvăluite adîncile probleme filozofice ale marelui clasic.

Interpreţii romîni au lăsat o impresie de nedescris ascultătorilor prin maleabilitatea ansamblului pe care au obţinut-o prin deplina concordanţă dintre interpreţi.

Nu se poate spune în care anume lucrare interpretată, cele de mai sus au fost realizate mai puternic. Imbinarea organică a individualităţilor creatoare a fost observată în mod deosebit de execuţia cvartetului compozitorului romîn George Enescu.

El a adus o adiere proaspătă în muzica contemporană. Melodica variată, armoniile şi ritmurile interesante din cvartet au fost redate cu mult optimism şi patos.

Conţinutul cvartetului de Maurice Ravel a fost dezvăluit cu succes. Retrăirea creatoare în imagini muzicale şi foarte bine redate nuanţele sonore au făcut dovada maturităţii interpreţilor. S-a observat precizia marilor maeştri. Oaspeţii romîni şi-au îndeplinit rolul de mijlocitor între compozitor şi public. Aplauzele necontenite au rechemat cvartetul de mai multe ori la „bis".

S-au mai executat: Menuet în Re major de Mozart şi fragmente din cvartete de Mozart, Borodin şi Prokofiev. Foarte în stil şi cu multă graţie au fost redate creaţiile lui Mozart. Tonul cald şi cantabil al violoncelistului Ion Fotino, execuţia expresivă a violonistului Marcel Gross şi interpretarea adîncită a violonistului Isidor Wexler au fost sudate într-o „individualitate colectivă" de către Mircea Negrescu, care are un temperament şi minunate calităţi expresive. Acestea au adus cu sine o respectare permanentă a stilului, o execuţie cu puternice nuanţări şi o desăvîrşită sonoritate de ansamblu".

Seară de muzică romînească la Moscova

La 8 mai a avut loc la Casa Centrală a Compozitorilor din Moscova o seară de muzică contemporană romînească organizată de Uniunea Compozitorilor Sovietici, Secţia muzicală a VOKS-ului Şi Casa Centrală a Compozitorilor. Cuvîntul introductiv a fost rostit de muzicologul I. I. Martînov care a prezentat programul de lucrări romîneşti alcătuit din: două cîntece pe versuri de Mihail Eminescu, de Mihail Jora, Andantino din cvartetul de coarde nr. 2 de Zeno Vancea, un madrigal de Paul Constantinescu, Allegro scherzando din cvartetul de coarde de Marţian Negrea, partea a II-a a simfoniei a IV-a de Mihail Andricu, partea a II-a a Simfoniei a V-a de Alfred Mendelsohn, partea a II-a a Simfoniei I-a de Ion Dumitrescu, „Chindia" de Leon Klepper, finalul concertului de orchestră de Anatol Vieru, un cor din oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, „Dans romînesc" (pentru orchestră simfonică) de Theodor Rogalski, finalul concertului pentru pian de Paul Constantinescu, „Sîrba" din baletul „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora precum şi cîntece şi dansuri populare.

Audiţia de benzi de magnetofon (trimise de ARLUS) s-a bucurat de un frumoş succes.

F. S.

RECENZII

Liviu Rusu: Coruri (ESPLA 1957)

In Editura de Stat pentru Literatură și Artă (E.S.P.L.A.) a apărut în cadrul unor colecții individuale, caietul de coruri ale compozitorului Liviu Rusu, conținînd cincisprezece piese corale „a cappella" grupate în trei cicluri.

Menținîndu-se în limitele dificile ale „miniaturii" care reclamă concizie, claritate și forță de convingere desfășurată pe suprafață minimă, compozitorul ne prezintă cincisprezece coruri scrise cu evidentă măiestrie artistică.

Compuse pe versuri și melodii populare, cîntecele ne apar legate în cadrul fiecărui ciclu prin caracterul temelor (De cătănie, de dor, de dragoste), prin dialectul folcloric local (Bihor, Bucovina, Banat), și în oarecare măsură și prin personalitatea culegătorilor (Bartók, Drăgoi, Voevidca-Friedwagner) la al căror stil componistic se referă discret dar menținîndu-și originalitatea compozitorul Liviu Rusu.

Preluînd din tezaurul artei noastre populare melodii a căror valoare a simțit-o în mod exersat, el a reușit ca un meșter abil să le încadreze în montura pe care o reclamă fiecare melodie în parte, păstrînd delicatele contururi ale liniei melodice, reliefînd detalii de atmosferă sau conținut.

Stilul utilizat de Liviu Rusu este cel contrapunctic, ceea ce arată legătura autorului cu nobilele tradiții ale artei corale. Procedeele sale merg de la simpla alternare motivică pînă la canon cvadruplu (Cîntă cucul pe pădure, Trimis-o-mpăratu carte). Alteori prin canonizări, inversări sau derivări din temă (Foaie verde trei granate, Pe din jos de Dunăr-mare, De cine dorul se leagă) el obține noi motive melodice care dialoghează în mod foarte interesant.

In ciclul cîntecelor din Bucovina (după Voevidca-Friedwagner) precum și în cele bănățene (după Sabin V. Drăgoi), tratarea polifonică este mai profundă, autorul realizează uneori răspunsuri care se succed după reguli ale stilului fugat — răspunsuri la 5-tă superioară, 4-tă inferioară, mutații, desene auxiliare etc. (Cucule cu pene scumpe, Măi bădiță, Duce-m-aș cu mîndra-n lume) canonizări strînse, stretouri (Somnu-i maică). Alteori, prin ușoara obstinare a unor motive metro-ritmice plasate în spațiul dintre vocile ce se imită, ranversează etc. (Cîntă cucul pe pădure) el obține relații armonice care nu stingheresc ci din contră completează țesătura vocală.

Deşi practică un stil calificat uneori ca rigid şi auster, corurile lui Liviu Rusu păstrează şi dezvoltă un bogat fond emoţional, demonstrînd în acelaşi timp că melodica populară romînească, prin structură şi caracter, se pretează cu mare succes la tratarea contrapunctică.

Ţinem să menţionăm că în afara procedeelor contrapunctului liber tratat în mod creator, există pericolul ca tema să ne apară diluată de intervenţii, alternări etc. mergînd pînă la a o face de nerecunoscut (sunată în ansamblu). Acest pericol a fost evitat cu grijă şi pricepere de către compozitor, care a reuşit să păstreze în cadrul carurei iniţiale chiar şi locul refrenelor (Nevastă mică, frumoasă), firul melodic putînd fi urmărit cu uşurinţă.

Prozodia este simplă si justă dacă ne referim la asocierea textului pe fiecare partidă vocală în parte. In ansamblu totuşi, versurile nu pot fi urmărite cu uşurinţă datorită tehnicii corale practicate.

Mişcarea vocilor se produce în limitele unei intonaţii accesibile.

In încheiere, subliniem meritul autorului şi al redacţiei muzicale ESPLA pentru apariţia acestui buchet de lucrări care reprezintă o reală contribuţie la progresul artei noastre corale, într-o epocă caracterizată prin efortul compozitorilor de a se debarasa de forme şi procedee inexpresive şi desuete.

Credem că invitaţia la practica dantelei vii a contrapunctului în genul coral ce o remarcăm la cei mai buni compozitori ai noştri (Paul Constantinescu — Mioriţa; Zeno Vancea — Suita Bănăţeană) precum şi în caietul recenzat, va da de gîndit celor ce militează pentru o polifonie specifică cîntecului popular romînesc.

GEORGE DERIEŢEANU

Alte noi tipărituri muzicale E.S.P.L.A.

Continuînd seria tipăriturilor, E.S.P.L.A. prezintă lucrări din ce în ce mai valoroase şi variate, care îmbogăţesc sectorul culturii muzicale romîneşti.

In ultimele luni şi-au făcut apariţia următoarele:

Theodor Rogalski — 3 dansuri romîneşti. *Valoarea acestei compoziţii simfonice este cunoscută iubitorilor de muzică din ţara noastră, rămînînd definitiv înscrisă în repertoriul orchestrelor simfonice. Compuse în anul 1951, cele trei dansuri romîneşti şi-au făcut apariţia în cadrul orchestrei Filarmonice din Bucureşti sub conducerea compozitorului. Primul dans reuneşte cîteva teme din regiunea sudică a Ardealului. Al doilea este construit pe baza a două melodii ce aparţin aromînilor din munţii Pind: Gaida (cimpoiul) şi De doi, denumit şi Singasto. Al treilea dans este format din trei teme de horă din Muntenia, cărora li se alătură hora Mărţişorul.*

Lucrarea se remarcă printr-o orchestraţie ingenioasă şi colorată.

Emanoil Elenescu — Rapsodia romînă pentru violină şi orchestră. *Şi-a făcut apariţia în anul 1938 cînd a fost executată la Belgrad, în primă audiţie, cu orchestra Radio, avînd ca solist pe violonistul Isidor Koganoff iar ca dirijor pe autor. In acelaşi an, Rapsodia a fost distinsă cu premiul „George Enescu". In desfăşurarea ei se disting două melodii populare romîneşti: „Baraboiul" şi „Pîrîiaşul". ESPLA prezintă partitura şi reducţia pentru violină şi pian.*

Dragoş Alexandrescu: „Doină şi Ardeleană". *Intr-o orchestraţie variată, compozitorul foloseşte două melodii populare romîneşti din Bihor, aparţinînd colecţiei Béla Bartók. Aceste două piese de proporţii reduse au fost compuse în anul 1951 şi se execută, de obicei, împreună.*

Anatol Vieru: „Concert pentru orchestră". *A fost compus în anul 1954 şi e dedicat lui Aram Haciaturian. In anul 1955 a fost executat, în prima audiţie, de orchestra Radio sub bagheta lui Constantin Silvestri. Este format din patru părţi — Allegro con brio, Andante, Alegretto şi Impetuoso, Allegro vivace. Justificînd titulatura de concert prin folosirea a patru grupe de instrumente cu rol concertant, această lucrare reprezintă un stadiu avansat al creaţiei compozitorului.*

Leon Klepper: „Trei bagatele pentru orchestră". *Scrisă în anul 1930 la Paris, această lucrare se remarcă prin coloritul şi varietatea temelor ce-şi au izvorul în melosul popular romînesc şi cărora autorul le dă o strălucită prezentare pe plan orchestral.*

Alfred Alessandrescu: „Amurg de toamnă". *Este o schiţă pentru orchestră de coarde şi datează din anul 1910. A fost executată, în prima audiţie, la Bucureşti în anul 1918. Partitura este însoţită de stimele necesare execuţiei.*

Ion Dumitrescu: „Cvartetul nr. 1 în Do major". *ESPLA reeditează această lucrare cunoscută şi apreciată de iubitorii muzicii de cameră din ţara noastră, răspunzînd la cerinţele formaţiilor respective. Cvartetul a fost compus în anul 1949 pe baza unor teme ce-şi au rădăcini în muzica populară. Cvartetul este format din patru părţi: Allegro con brio, Andante soave, Allegro scherzando şi Final (rondo-sonată).*

E.S.P.L.A. reeditează cvartetul în mape speciale ce conţin partitura şi ştimele instrumentelor.

George Enacovici: „Cvartet de coarde nr. 3.op.32". *Datează din anul 1955 şi este dedicat Festivalului de la Varşovia. Plină de tinereţe şi avînt, avînd un material tematic inspirat din muzica noastră populară, cvartetul este format din patru părţi: Larghetto, Alegretto, Andante sostenuto şi Allegro con brio.*

Mapele editate de E.S.P.L.A. conţin partitura şi ştimele.

Edgar Cosma: Trio. *Lucrarea a fost terminată în 1954 şi este scrisă pentru pian, violină şi violoncel. In tematica folosită de compozitor se întrezăresc intonaţii ce amintesc muzica populară romînească. Este format din trei părţi: Moderato (sonată), andante calmo (lied) şi Finalul (rondo). In afară de partitură, mapele conţin ştimele pentru violină şi violoncel.*

Marţian Negrea: „Impresii de la ţară". *Lucrare scrisă pentru piano solo, cuprinde şase piese legate organic. Preludiu: „A fost odată", „Fusul", „Jocul ielelor", „Seara în poartă" şi „Alunelul".*

Paul Constantinescu: „Cîntece pentru voce şi pian". *Pe versurile poeţilor Arghezi, Şt. O. Iosif, Ciurezu şi Al. O. Teodoreanu, compozitorul realizează un ciclu de cîntece valoroase, cunoscute din interpretarea cîntăreţilor noştri în concerte şi la Radio.*

Augustin Bena: Coruri. *Iubitorii muzicii corale găsesc în această colecţie prelucrări de muzică populară romînească, multe din ele cunoscute (La fîntînă, De-ar fi mîndra-n deal la cruce, Pe Murăş şi pe Tîrnavă etc).*

Theodor Bratu: Coruri. *In acest caiet figurează piese corale cunoscute şi necesare formaţiilor de amatori, izvorîte din inspiraţia folclorică.*

J. Ma. Corredor: De vorbă cu Pablo Casals. *Sub forma unui dialog al autorului cu marele muzician, cititorul este pus în curent cu amintirile şi părerile lui Pablo Casals asupra multor aspecte ale vieţii muzicale. Manuscrisul datează din anul 1954. Din cuprins spicuim: amintiri şi păreri, copilăria, anii de ucenicie, călătoriile, concertele, prietenii, Bach, muzica de ieri şi de azi, despre interpretare, înainte şi în timpul exilului, festivalurile de la Prades.*

Traducerea în romîneşte aparţine lui Romeo Drăghici. Lucrarea este însoţită de fotografii.

George Enescu — Suita I pentru orchestră op. 9 în Do major. *Este o importantă lucrare din seria tipăriturilor lui Enescu. Compusă în anul 1903 și dedicată lui C. Saint-Saëns, această suită a fost executată în primă audiție la București, sub bagheta lui Enescu. În anul 1904, a fost prezentată la Paris sub conducerea lui Gabriel Pierné. E.S.P.L.A. editează partitura și întreg materialul pentru orchestră în mape speciale. În librării se găsesc spre vînzare și partituri separate.*

TITUS MOISESCU

* * *

BREVIAR

● În editura N.R.F. din Paris a apărut recent cartea muzicologului Henry Barraud („La France et la musique occidentale"), în care autorul fixează contribuția muzicii franceze la muzica contemporană, precum și atitudinea ei față de noile curente antimuzicale din Apus.

● Cu prilejul comemorării a două decenii de la moartea lui Maurice Ravel, Vladimir Jankélévitch a publicat, în „Editions du Seuil", o monografie asupra compozitorului francez, cuprinzînd numeroase scrisori, fotografii și date inedite.

● O biografie a pianistului german Walter Gieseking, mort în împrejurări tragice, publică Bernard Gavoty în editura René Kister din Paris.

● La 10 mai, Parisul muzical a sărbătorit a cincizecea aniversare a sălii Gaveau, de care se leagă atîtea evenimente de neuitat ale muzicii franceze. Cu acest prilej concertul de muzică de cameră cuprinde opere de Fauré, Debussy și Ravel.

● În editura Brockhaus din Wiesbaden au apărut, sub titlul de *„Testament"*, însemnările marelui dirijor și muzician german Wilhelm Furtwaengler despre creație și interpretare. Scrise în diferite epoci, aceste note cuprind crezul unui mare artist, identificat — după propria mărturisire — cu arta sa.

● Anul Schumann a dus la apariția unor cărți despre marele compozitor romantic german. Astfel sînt de semnalat „Schumann și epoca romantică" de M. Brion, „Schumann" de A. Boucourechilev și „Schumann" de J. Chissell.

● A apărut la Erevan, la „Armenghiz", monografia „Komitas" a regretatului muzicolog armean A. Șaverdian.

● Opera ,,Capriccio" de Richard Strauss a fost reprezentată la Berlin, Hamburg și Paris. „Arabella" a fost montată la Metropolitan Opera din New York.

● La Teatrul municipal din Strassburg a fost prezentată premiera mondială a operei „Hecuba" de Jean Martinon.

● La Berlin a apărut cartea „Strălucire și mizerie a criticii muzicale" (Decăderea gustului muzical) de H. H. Stuckenschmidt.

● Ca omagiu adus lui Glinka, pornind de la o temă a compozitorului. D. Kabalewski, E. Kapp, I. Levitin, G. Sviridov, V. Șebalin, D. Șostakovici, R. Şcedrin și A. Eșpai au publicat o „Temă cu variații" pentru pian, în care fiecare dintre muzicieni a scris 1—3 variații.

● Între 31 mai și 6 iunie s-a desfășurat la Zürich Festivalul muzical internațional al Societății internaționale de muzică contemporană. Cu acest prilej a avut loc premiera operei „Moses și Aron" de Schönberg și s-au interpretat lucrări de Prokofiev, Stravinski, Bartók, Webern, Hindemith și de Juan Jose Castro (Argentina), Joritsune Matsudaira (Japonia), Hartman, Henze (Germania), Füssl (Austria), Schmidt (Chili,) Clementi, Fellegara (Italia), Haubenstock-Ramati (Israel), Jarre (Franța), Kirchner, Layton (S.U.A.) ș. a.

● John Hopkins a fost numit primdirijor al Filarmonicii neozeelandeze Dirijorul și-a desfășurat pînă de curînd activitatea în Anglia.

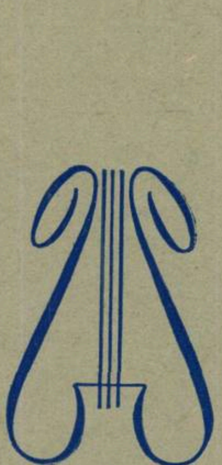
● Toulouse va adăposti între 14 și 20 octombrie un concurs internațional de canto. Juriul va fi prezidat de Georges Hirsch, directorul operei din Franța și va cuprinde muzicieni de seamă ca Max Lorenz, Lola Rodriguez de Aragon, Carl Ebert ș.a. Concursul se va desfășura în trei etape iar repertoriul obligatoriu va cuprinde două arii de concert, oratoriu, cantată sau operă comică din sec. XVII sau XVIII, două lieduri, o arie de operă din sec. XIX sau XX și o arie pentru voce și orchestră sau un lied la alegere (toate piesele se vor cînta în limba originală).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

CORURI

IN CINSTEA CELUI DE AL VI-lea
FESTIVAL MONDIAL
AL TINERETULUI
ŞI STUDENŢILOR

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU



CUPRINS

Pag.

DUMITRU BUGHICI : „MAI SUS TINERET"
Versuri : *Stela Fericeanu—Maria Brailov* . . . 3

IOAN D. CHIRESCU : „CINTEC DE FESTIVAL"
Versuri : *Vlaicu Birna* . . . 8

ILEANA MARINESCU : „ZBOARĂ CINTEC"
Versuri : *Nina Cassian* . . . 11

VASILE POPOVICI : „STĂ DE VEGHE TOT PĂMINTUL"
Versuri : *Dinu Theodoru* . . . 16

EUGEN TEGER : „HYMNE AN DAS VATERLAND"
IMNUL PATRIEI
Versuri : *Alfred Margul - Sperber* . . . 22

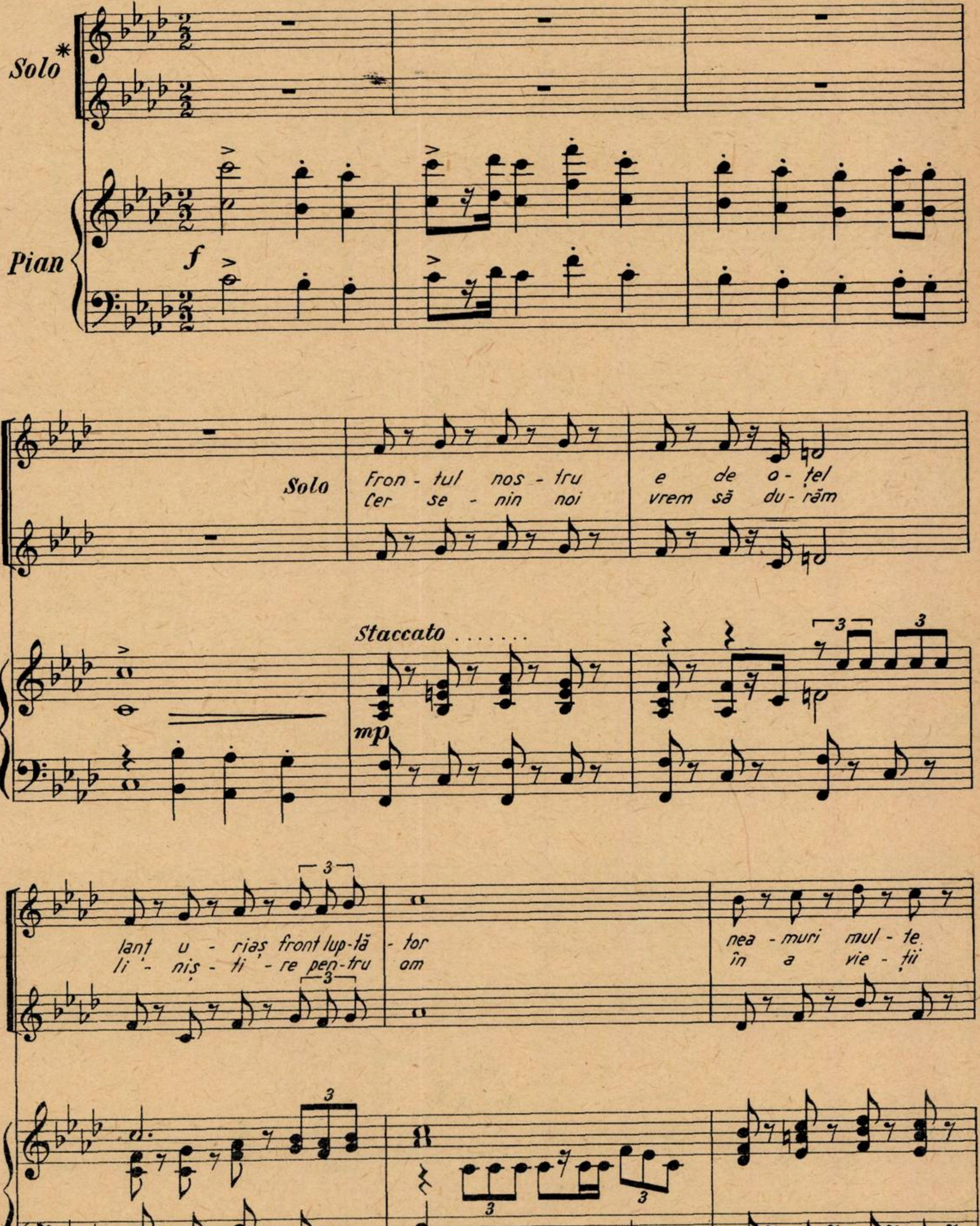
VASILE TIMIŞ : „CINTEC DESPRE ZOIA"
Versuri : *Elena Dragoş* . . . 29

SUPLIMENT LA REVISTA „MUZICA" Nr. 7

MAI SUS TINERET

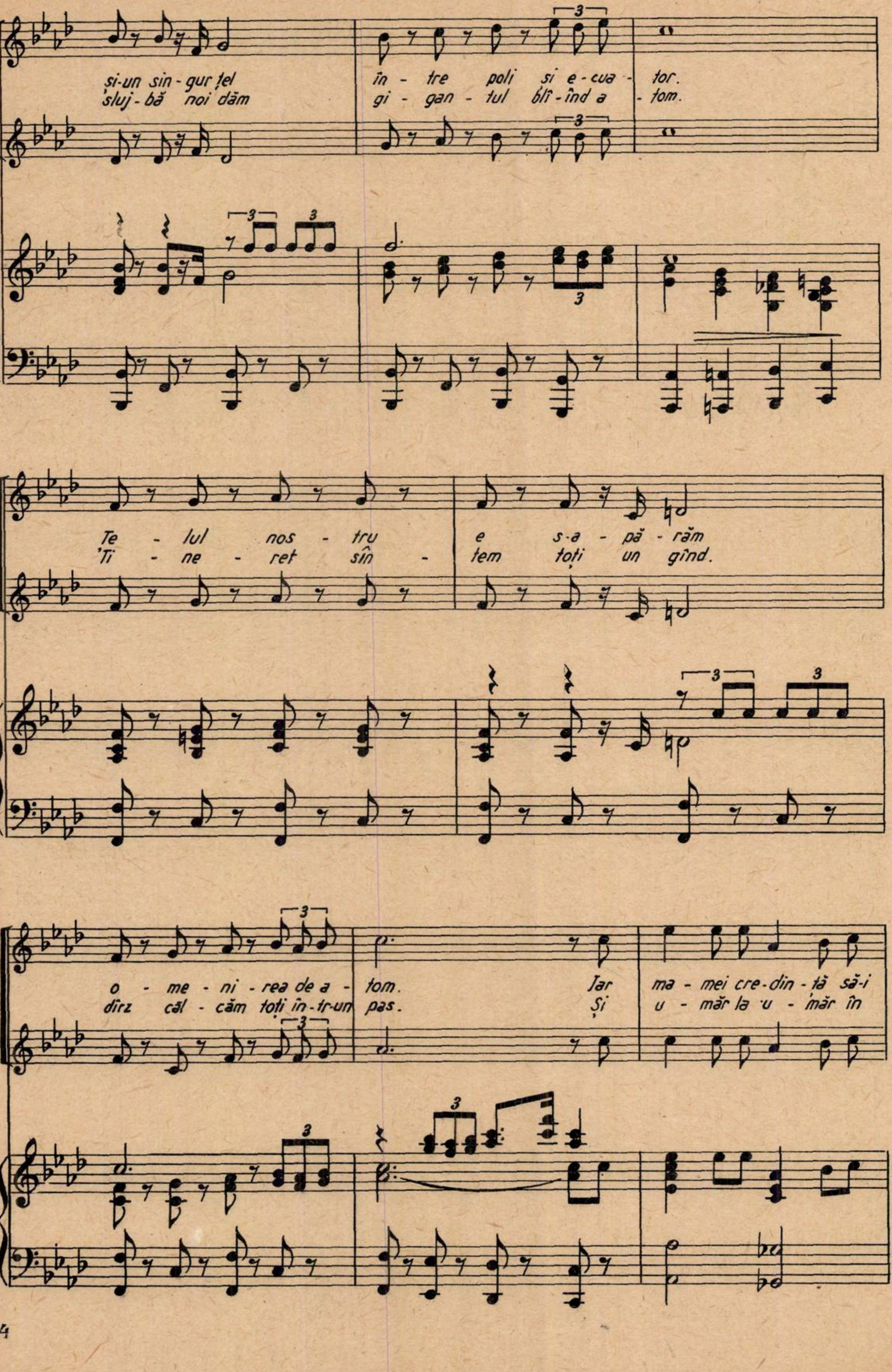
Versuri:
STELA FERICEANU - MARIA BRAILOV

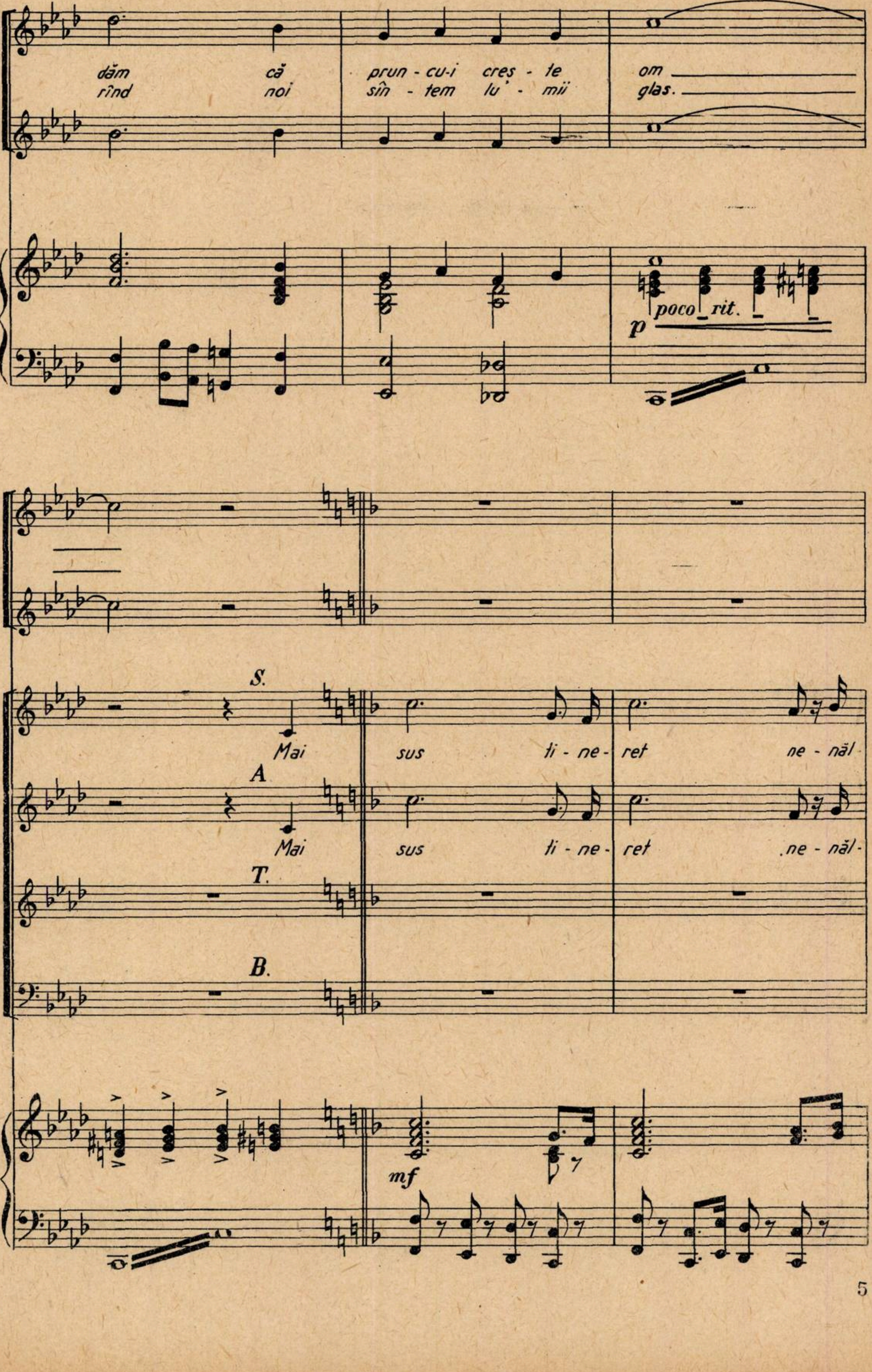
Muzica:
DUMITRU BUGHICI

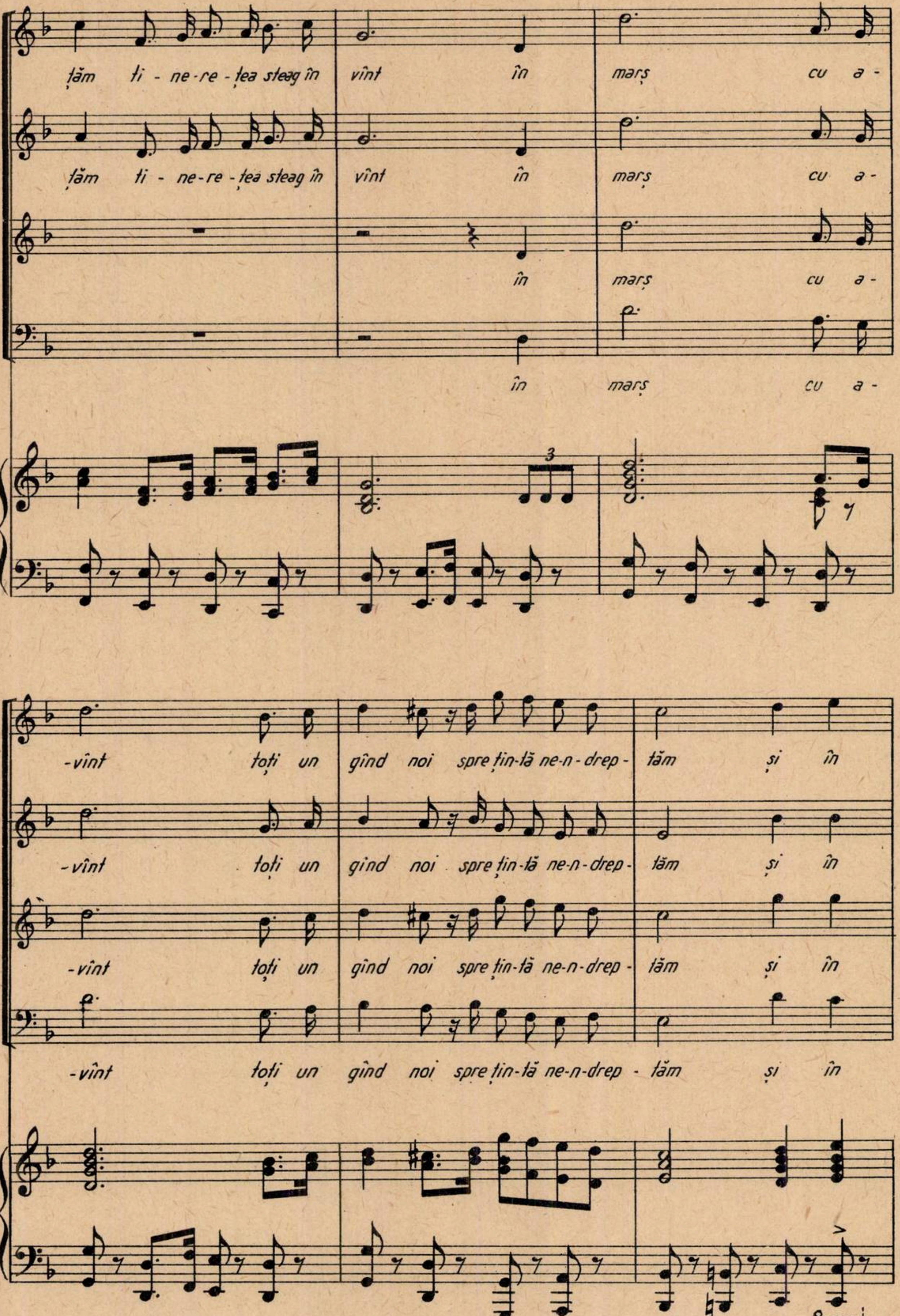

Solo*
Pian
f
Solo
Fron - tul nos - tru e de o - ţel
Cer se - nin noi vrem să du - răm
Staccato ....
mp
3
lanţ u - riaş front lup-tă - tor
li - niş - ti - re pen-tru om
nea - muri mul - te
în a vie - ţii

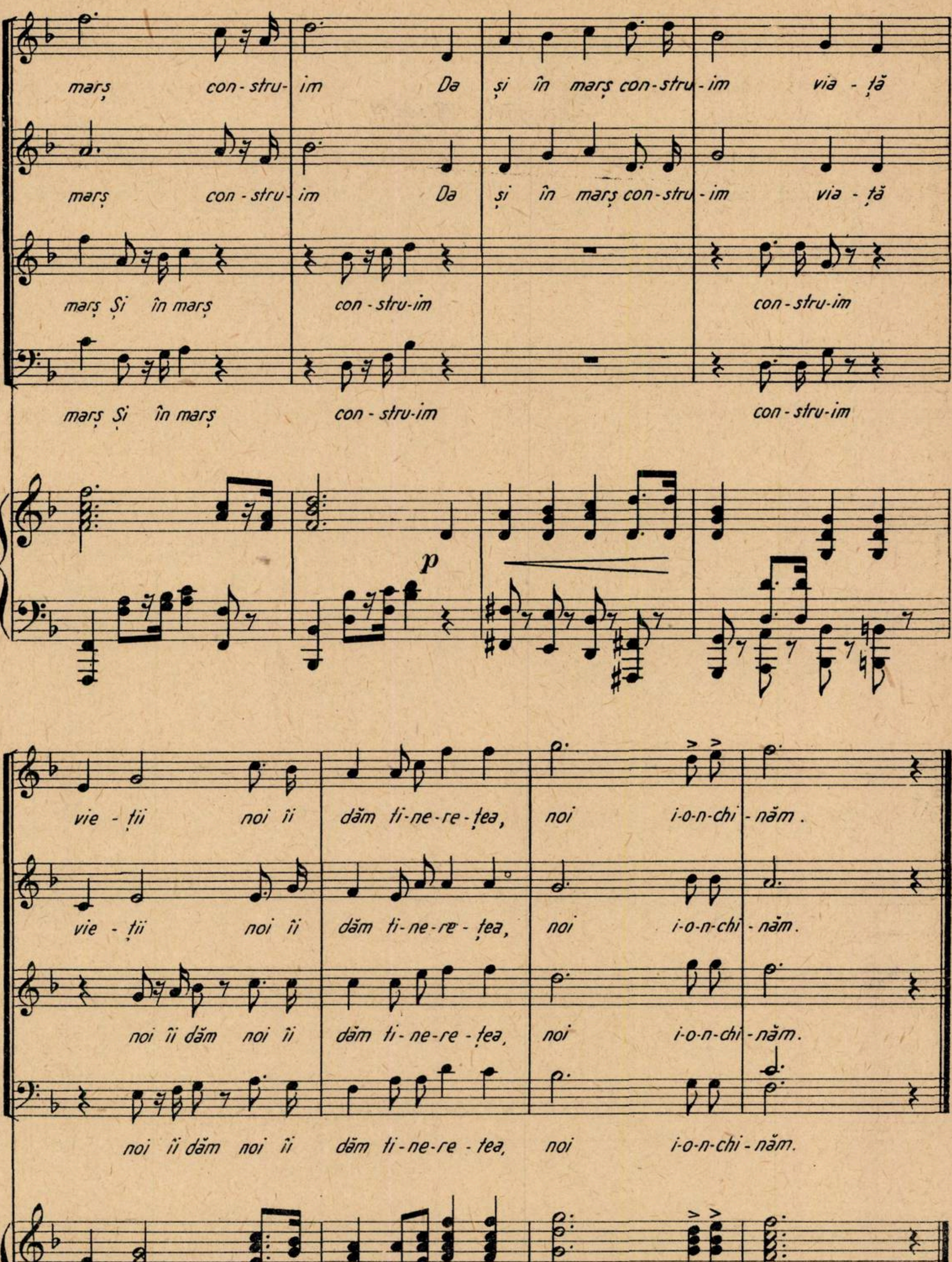
* Se poate cînta și de corul de femei.

1640


și-un sin - gur țel
în - tre poli și e - cua - tor.
sluj - bă noi dăm
gi - gan - tul blî - nd a - tom.
Te - lul nos - tru
e s-a - pă - răm
'Ti - ne - ret sîn -
tem toți un gînd.
o - me - ni - rea de a - tom.
Iar
ma - mei cre - din - ță să-i
dîrz căl - căm toți în - tr-un pas.
Și
u - măr la u - măr în
3


dăm că prun - cu-i creș - te om
rînd noi sîn - tem lu - mii glas.
p
poco rit.
S.
Mai sus ti - ne - ret ne - năl
A.
Mai sus ti - ne - ret ne - năl -
T.
B.
mf

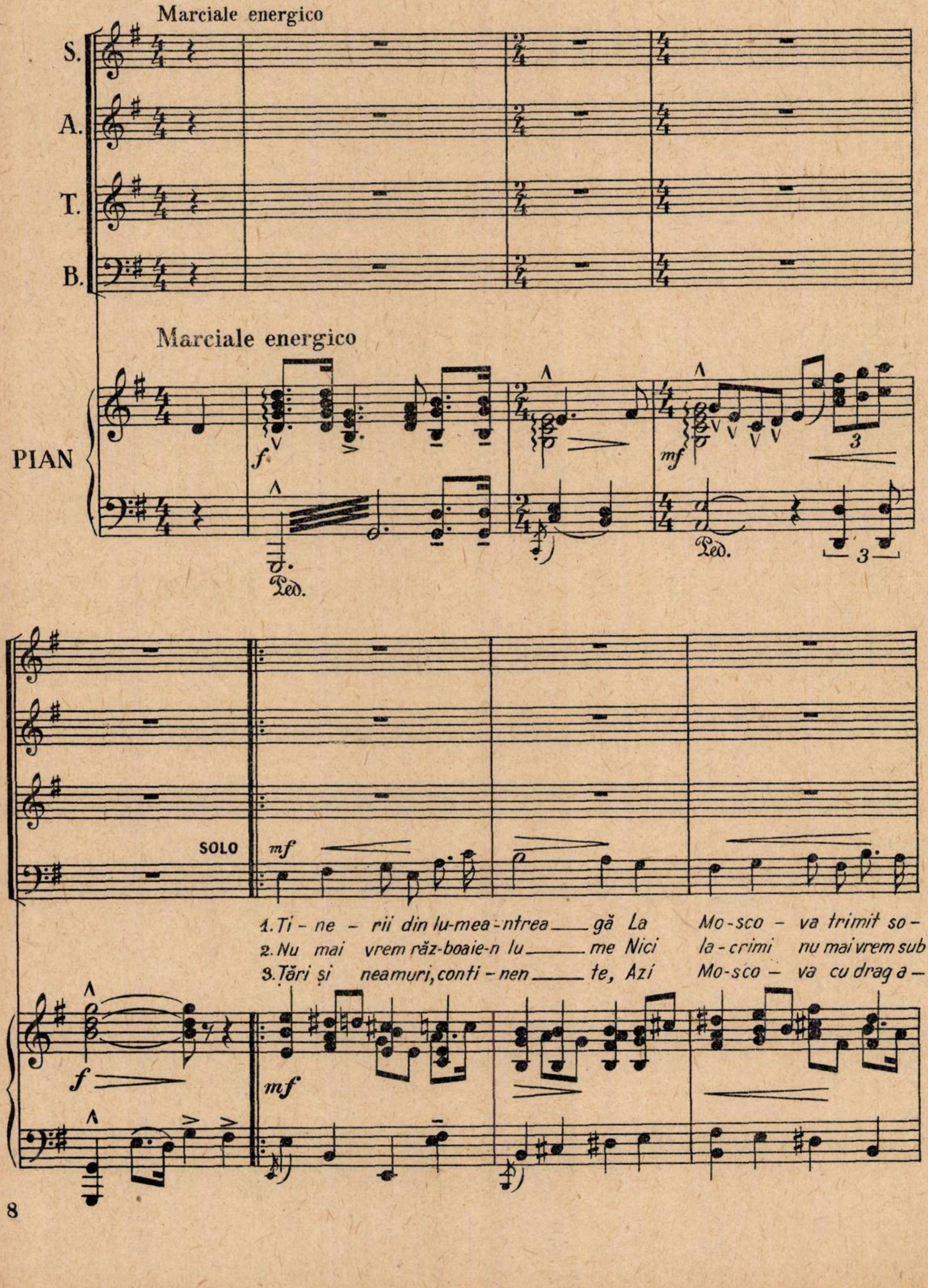

țăm ti-ne-re-ța steag în vînt în marș cu a-
țăm ti-ne-re-ța steag în vînt în marș cu a-
în marș cu a-
în marș cu a-
3
-vînt toți un gînd noi spre țin-tă ne-n-drep-tăm și în
-vînt toți un gînd noi spre țin-tă ne-n-drep-tăm și în
-vînt toți un gînd noi spre țin-tă ne-n-drep-tăm și în
-vînt toți un gînd noi spre țin-tă ne-n-drep-tăm și în
8

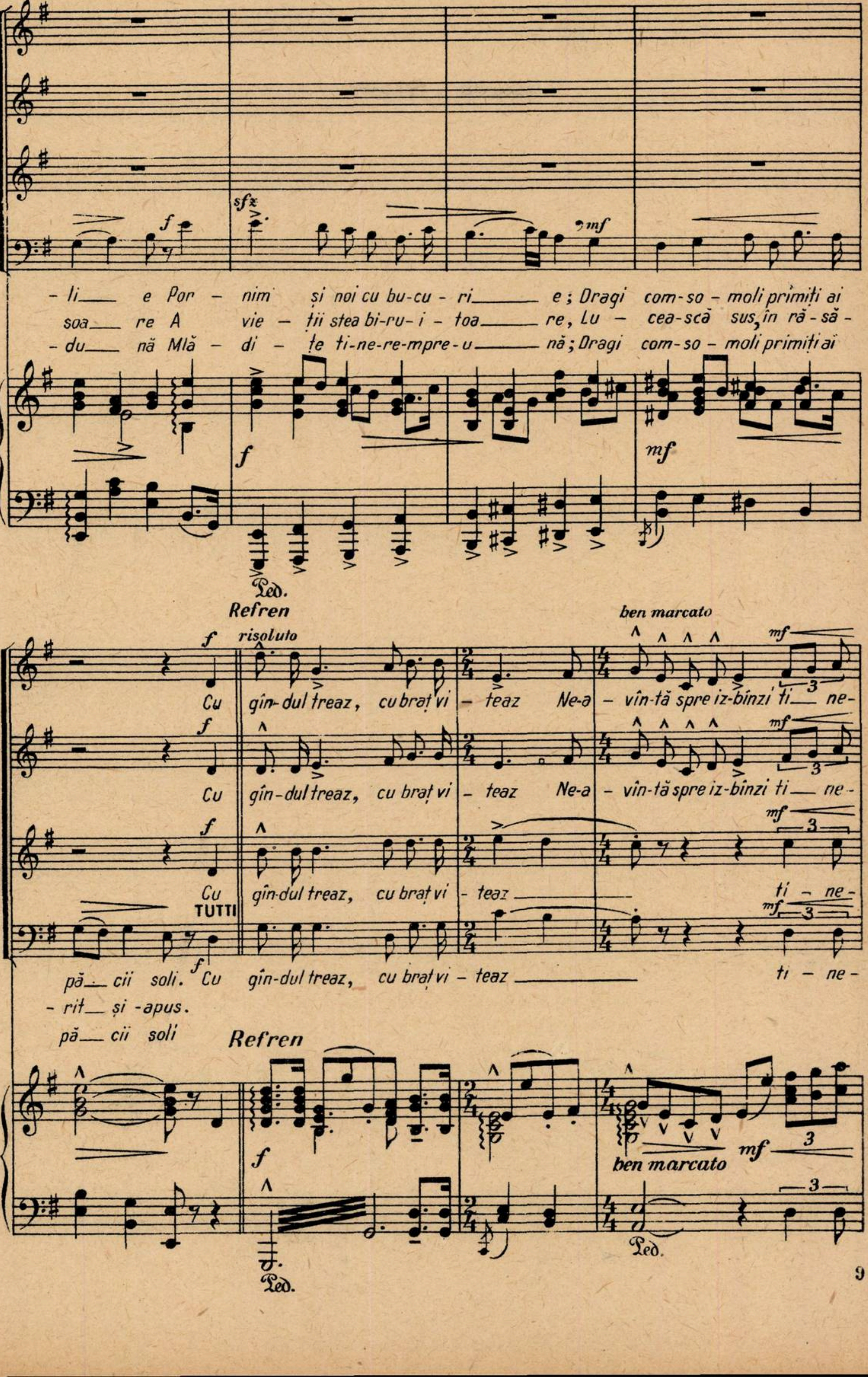

marș con-stru-im Da și în marș con-stru-im via-ță
marș con-stru-im Da și în marș con-stru-im via-ță
marș Și în marș con-stru-im con-stru-im
marș Și în marș con-stru-im con-stru-im
p
vie-ții noi îi dăm ti-ne-re-țea, noi i-o-n-chi-năm.
vie-ții noi îi dăm ti-ne-re-țea, noi i-o-n-chi-năm.
noi îi dăm noi îi dăm ti-ne-re-țea, noi i-o-n-chi-năm.
noi îi dăm noi îi dăm ti-ne-re-tea, noi i-o-n-chi-năm.

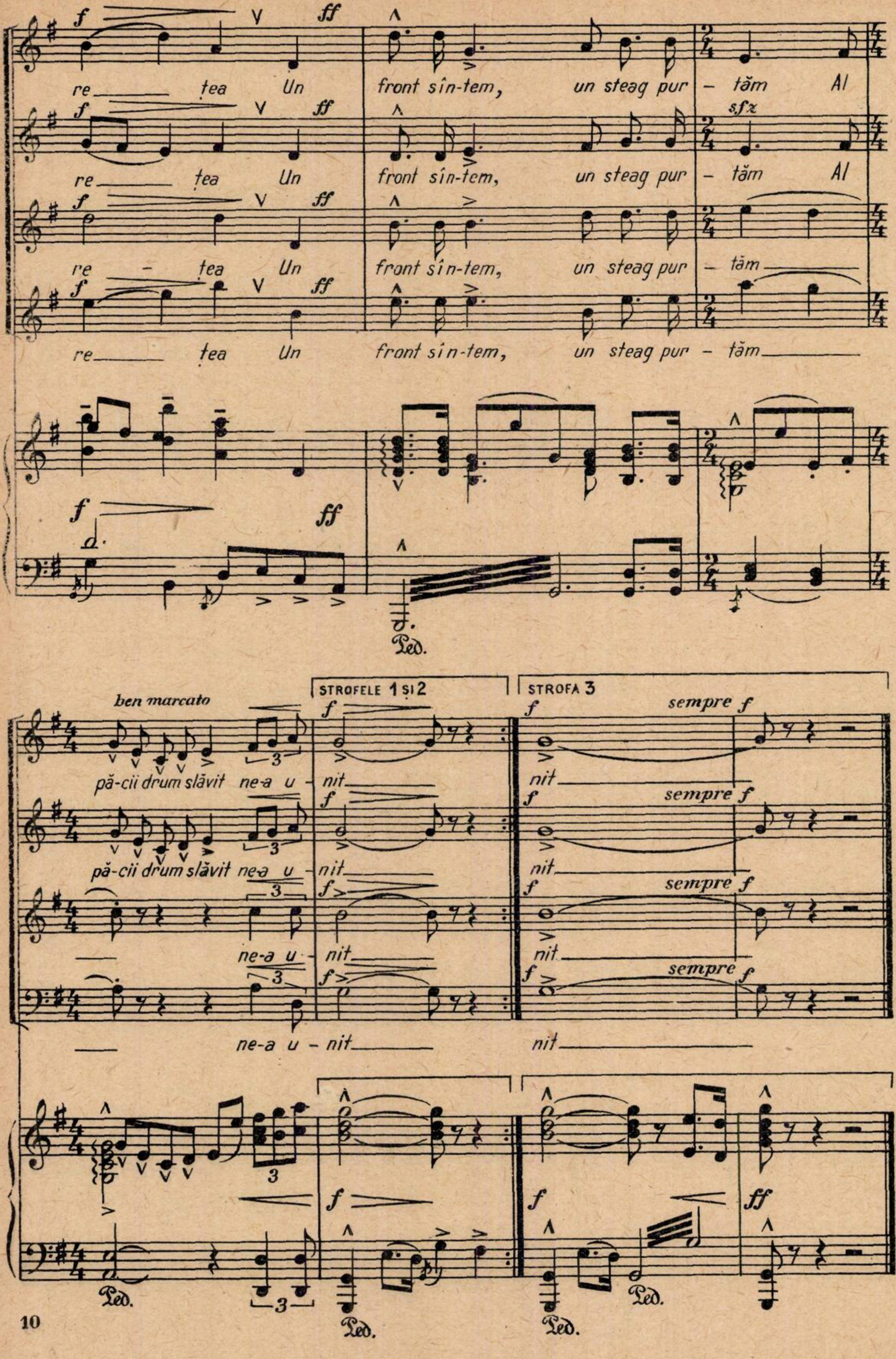
CÎNTEC DE FESTIVAL

Versuri:
VLAICU BÎRNA

Muzica:
IOAN D. CHIRESCU


Marciale energico
S.
A.
T.
B.
Marciale energico
PIAN
f
mf
Ped.
3
SOLO
mf
1. Ti - ne - rii din lu-mea-ntrea___gă La Mo-sco - va trimit so -
2. Nu mai vrem răz-boaie-n lu___me Nici la - crimi nu mai vrem sub
3. Țări și neamuri, conti - nen___te, Azi Mo-sco - va cu drag a -
f
mf

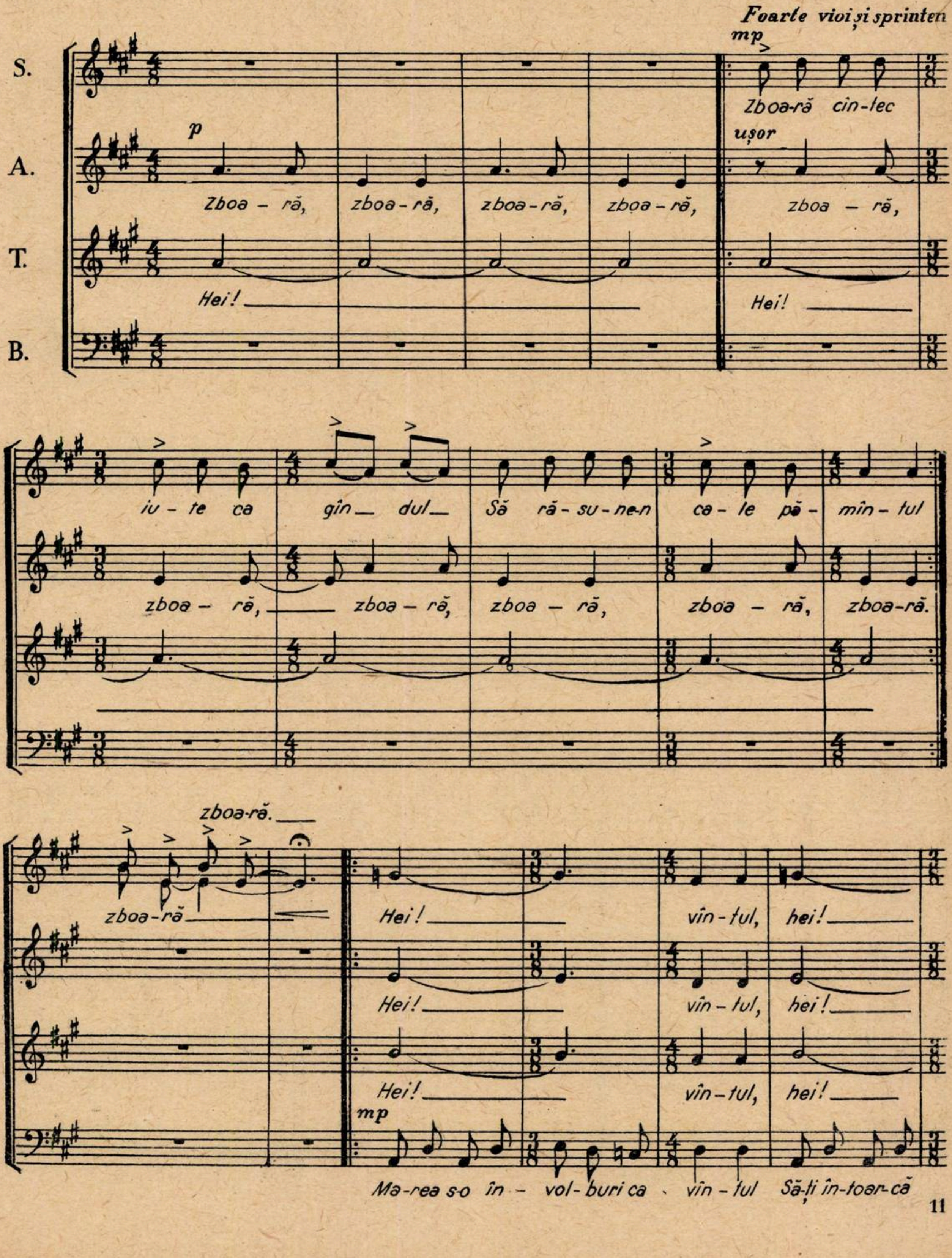

f
sfz
mf
- li___ e Por - nim și noi cu bu-cu - ri___ e ; Dragi com-so - moli primiți ai
soa___ re A vie - ții stea bi-ru - i - toa___ re, Lu - cea-scă sus, în ră - să -
- du___ nă Mlă - di - țe ti-ne-re-mpre-u___ nă ; Dragi com-so - moli primiți ai
f
mf
Ped.
Refren
risoluto
ben marcato
f
mf
Cu gîn-dul treaz, cu braț vi - teaz Ne-a - vîn-tă spre iz-bînzi ti___ ne-
f
mf
Cu gîn-dul treaz, cu braț vi - teaz Ne-a - vîn-tă spre iz-bînzi ti___ ne-
f
mf
3
Cu gîn-dul treaz, cu braț vi - teaz___ ti - ne-
TUTTI
mf
3
f
pă___ cii soli. Cu gîn-dul treaz, cu braț vi - teaz___ ti - ne-
- rit___ și -apus.
pă___ cii soli
Refren
f
ben marcato
mf
3
3
Ped.
Ped.

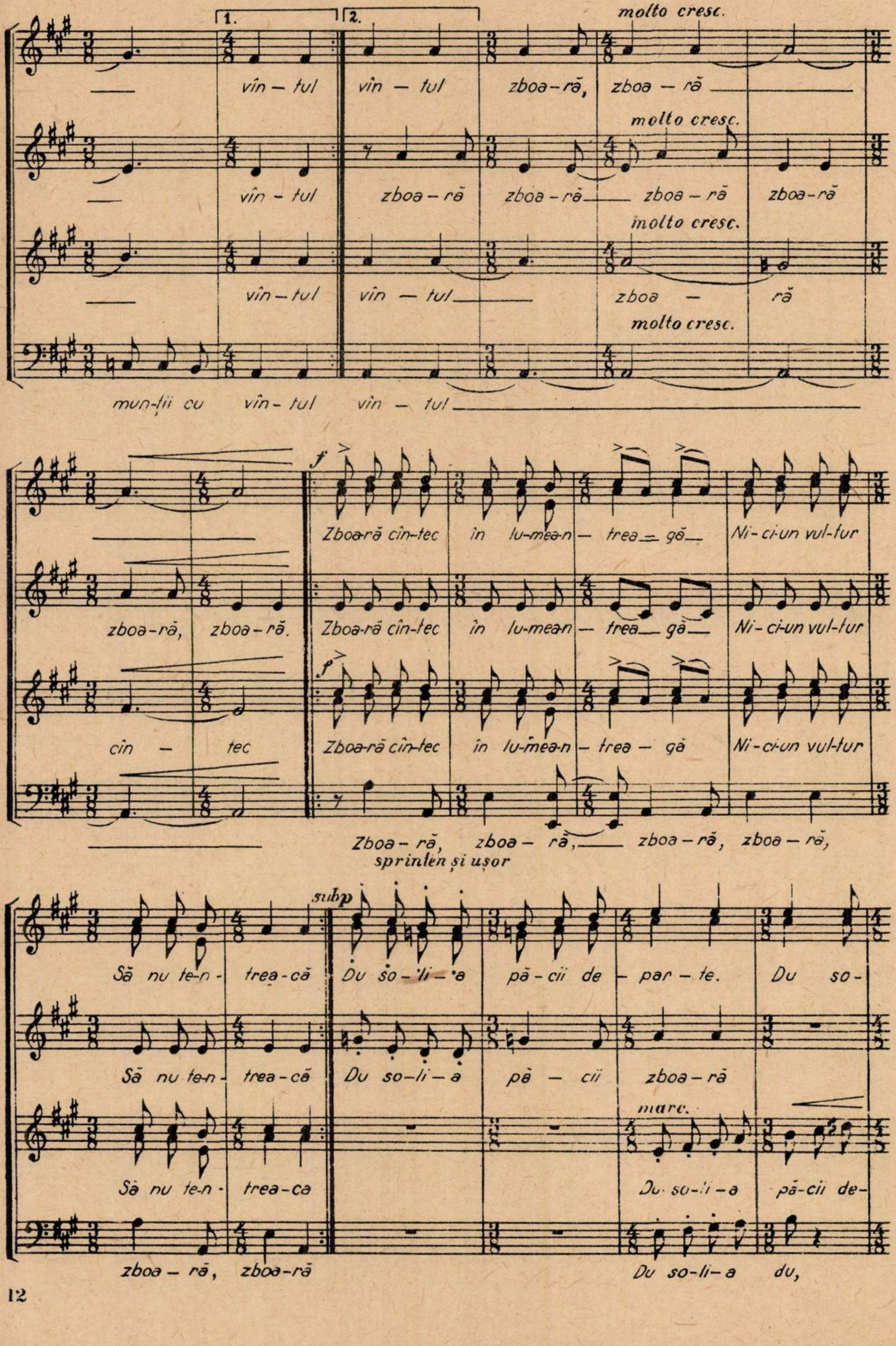

f
V
ff
re — tea Un front sîn-tem, un steag pur - tăm Al
sfz
re — tea Un front sîn-tem, un steag pur - tăm Al
re - tea Un front sîn-tem, un steag pur - tăm —
re — tea Un front sîn-tem, un steag pur - tăm —
Ped.
ben marcato
STROFELE 1 ȘI 2
STROFA 3
sempre f
pă-cii drum slăvit ne-a u - nit — nit —
pă-cii drum slăvit ne-a u - nit — nit —
ne-a u - nit — nit —
ne-a u - nit — nit —
3
Ped.

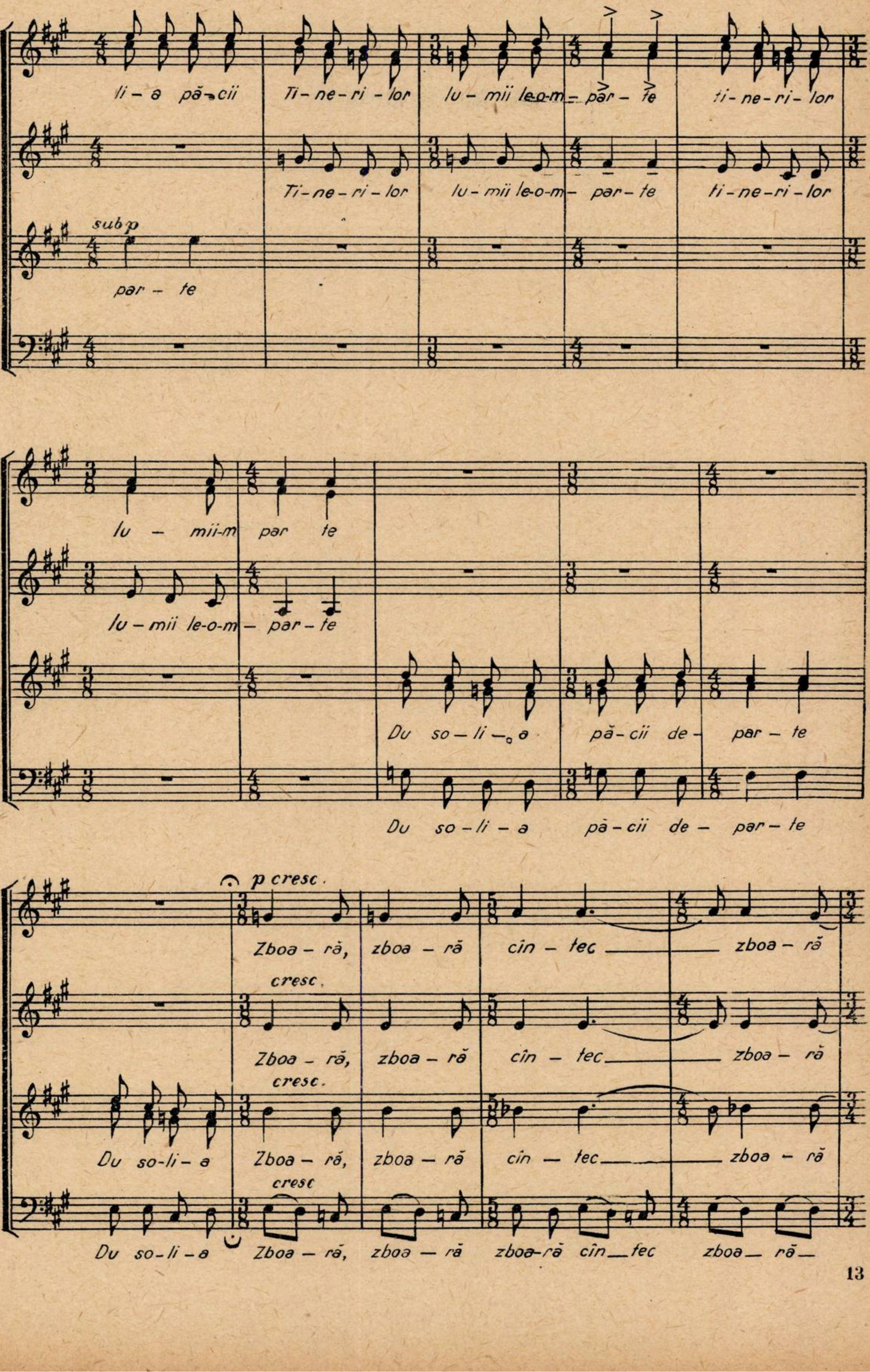
ZBOARĂ CÎNTEC

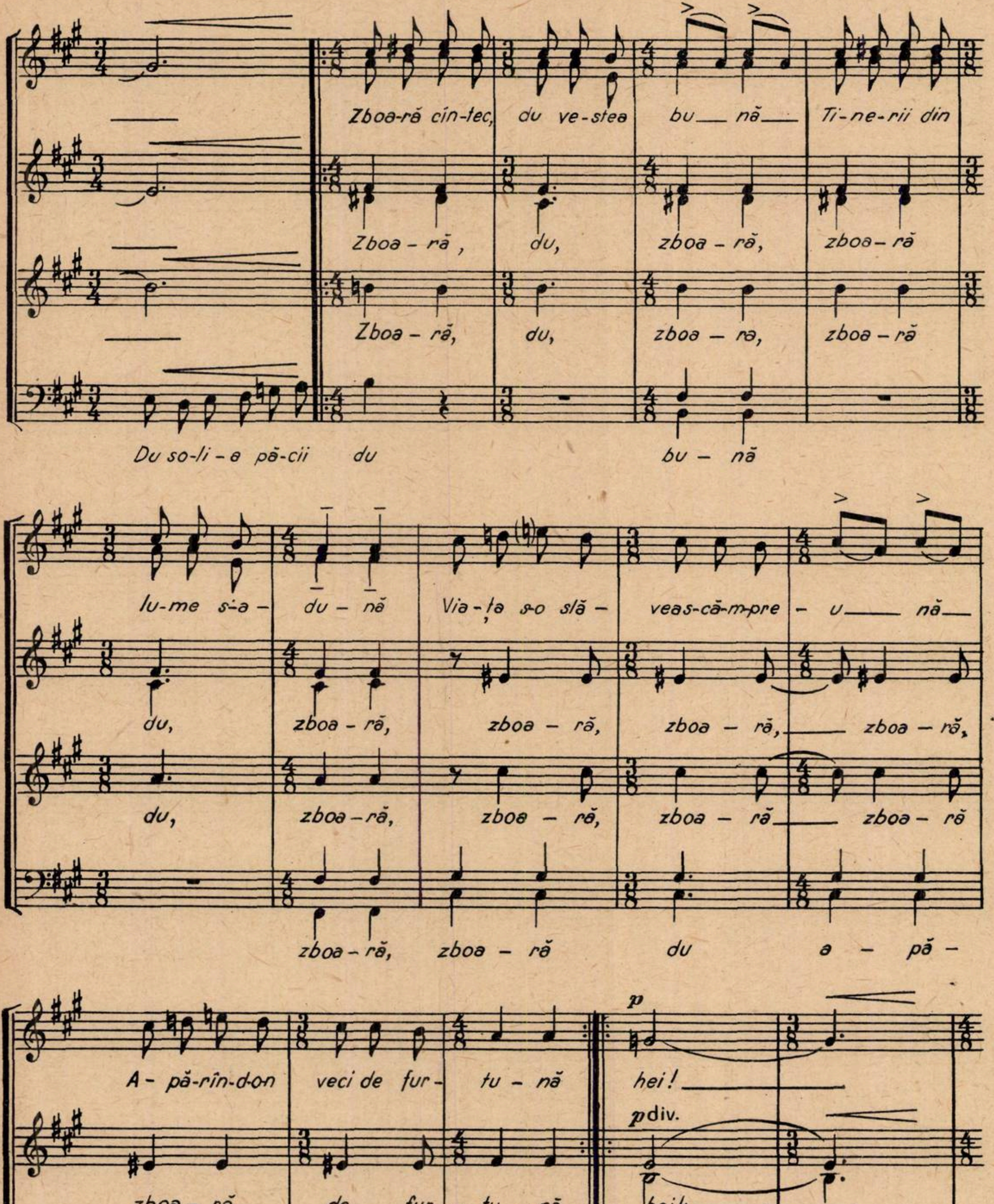
Versuri:
NINA CASSIAN

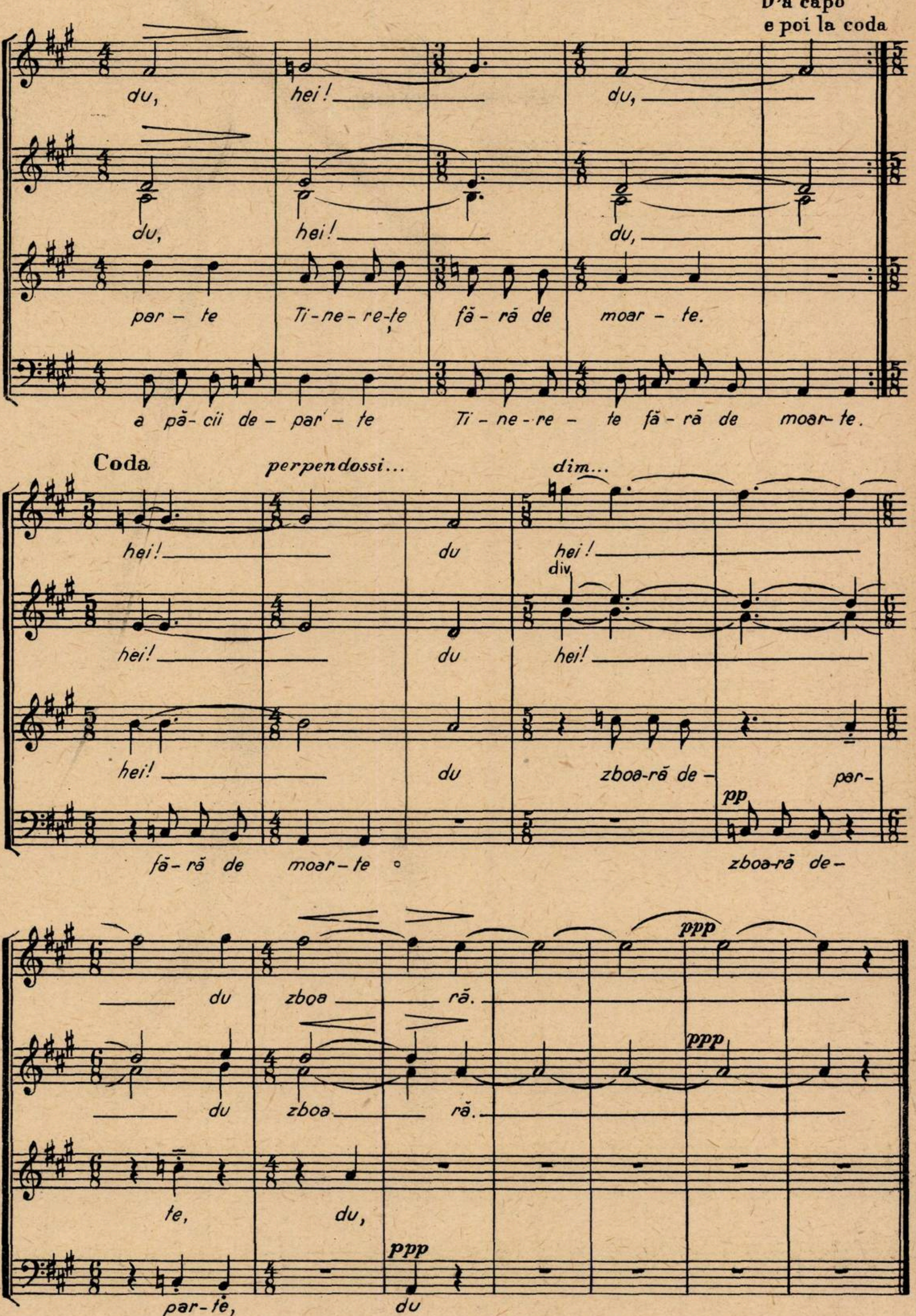
Muzica:
ILEANA MARINESCU


Foarte vioi și sprinten
mp
p
ușor
S.
A.
T.
B.
Zboa-ră cîn-tec iu-te ca gîn-dul Să ră-su-ne-n ca-le pă-mîn-tul
Zboa-ră, zboa-ră, zboa-ră, zboa-ră, zboa-ră, zboa-ră, zboa-ră, zboa-ră, zboa-ră, zboa-ră.
Hei! Hei!
zboa-ră. zboa-ră
Hei! vîn-tul, hei!
Hei! vîn-tul, hei!
Hei! vîn-tul, hei!
mp
Ma-rea s-o în-vol-buri ca vîn-tul Să-ți în-toar-că


1.
2.
molto cresc.
vîn – tul vîn – tul zboa-ră, zboa – ră
zboa – ră vîn-tul zboa-ră zboa-ră
vîn – tul vîn – tul vîn – tul zboa – ră
mun-ții cu vîn-tul vîn – tul
f
Zboa-ră cîn-tec în lu-mea-n – trea – gă Ni-ci-un vul-tur
zboa-ră, zboa-ră. Zboa-ră cîn-tec în lu-mea-n – trea – gă Ni-ci-un vul-tur
cîn – tec Zboa-ră cîn-tec în lu-mea-n – trea – gă Ni-ci-un vul-tur
Zboa – ră, zboa – ră, zboa – ră, zboa – ră,
sprinten și ușor
subp
Să nu te-n- trea-că Du so-li-a pă-cii de-par – te. Du so-
Să nu te-n- trea-că Du so-li-a pă – cii zboa-ră
marc.
Să nu te-n- trea-ca Du so-li-a pă-cii de-
zboa – ră, zboa-ră Du so-li-a du,


li – a pă‿cii Ti – ne – ri – lor lu – mii le‿o‿m – par – te ti – ne – ri – lor
Ti – ne – ri – lor lu – mii le‿o‿m – par – te ti – ne – ri – lor
sub p
par – te
lu – mii‿m par te
lu – mii le‿o‿m – par – te
Du so – li – a pă – cii de – par – te
Du so – li – a pă – cii de – par – te
p cresc.
Zboa – ră, zboa – ră cîn – tec zboa – ră
cresc.
Zboa – ră, zboa – ră cîn – tec zboa – ră
cresc.
Du so – li – a Zboa – ră, zboa – ră cîn – tec zboa – ră
cresc
Du so – li – a Zboa – ră, zboa – ră zboa‿ră cîn – tec zboa – ră


Zboa-ră cîn-tec, du ve-stea bu — nă — Ti-ne-rii din
Zboa - ră , du, zboa - ră, zboa-ră
Zboa - ră, du, zboa - ra, zboa - ră
Du so-li - a pă-cii du bu - nă
lu-me s-a - du - nă Via-ța s-o slă - veas-că-m-pre - u — nă —
du, zboa - ră, zboa - ră, zboa - ră, — zboa - ră,
du, zboa-ră, zboa - ră, zboa - ră — zboa - ră
zboa - ră, zboa - ră du a - pă -
A - pă-rîn-d-on veci de fur- tu - nă hei! —
p div.
zboa - ră de fur - tu - nă hei! —
p
zboa - ră de fur - tu - nă Du so-li - a pă-cii de -
p
rîn - d-o-n de fur - tu - nă Du so - li -

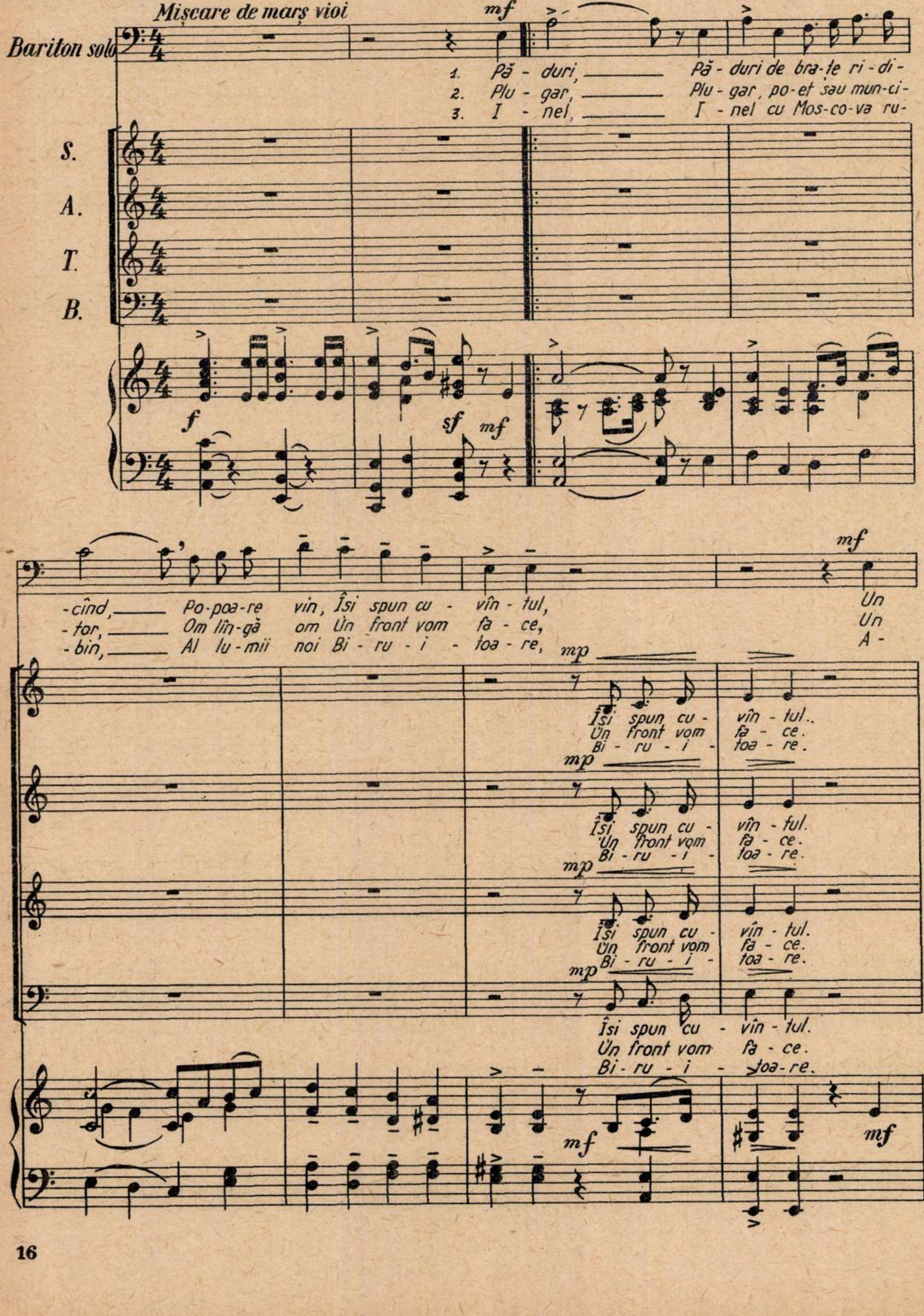

D'a capo
e poi la coda
du, hei! du,
du, hei! du,
par – te Ti-ne-re-ţe fă-ră de moar – te.
a pă-cii de – par – te Ti – ne-re – te fă-ră de moar-te.
Coda
perpendossi...
dim...
hei! du hei!
div.
hei! du hei!
hei! du zboa-ră de- par-
pp
fă-ră de moar-te zboa-ră de–
ppp
du zboa ră.
ppp
du zboa ră.
te, du,
ppp
par-te, du

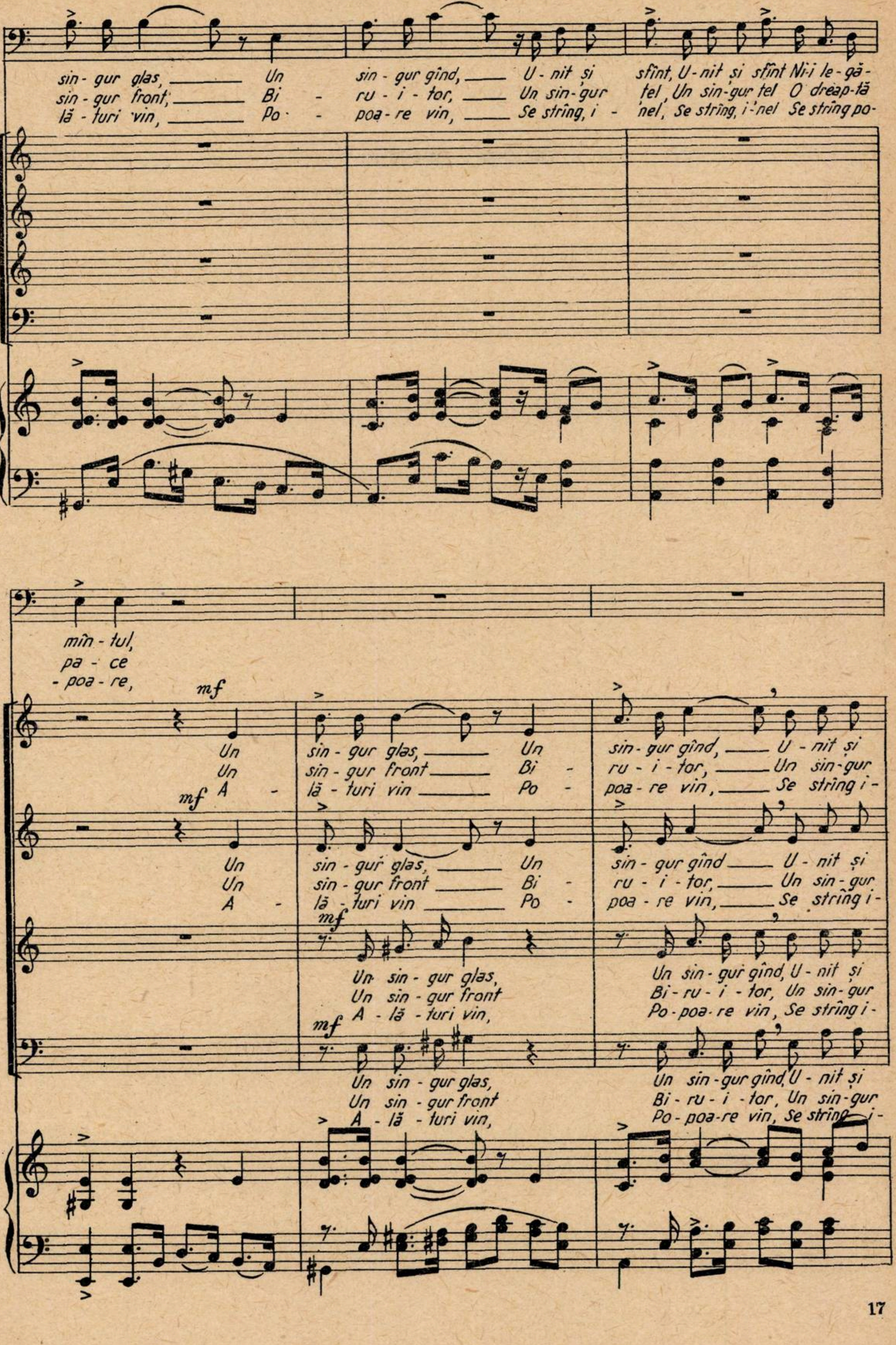
STĂ DE VEGHE TOT PĂMÎNTUL

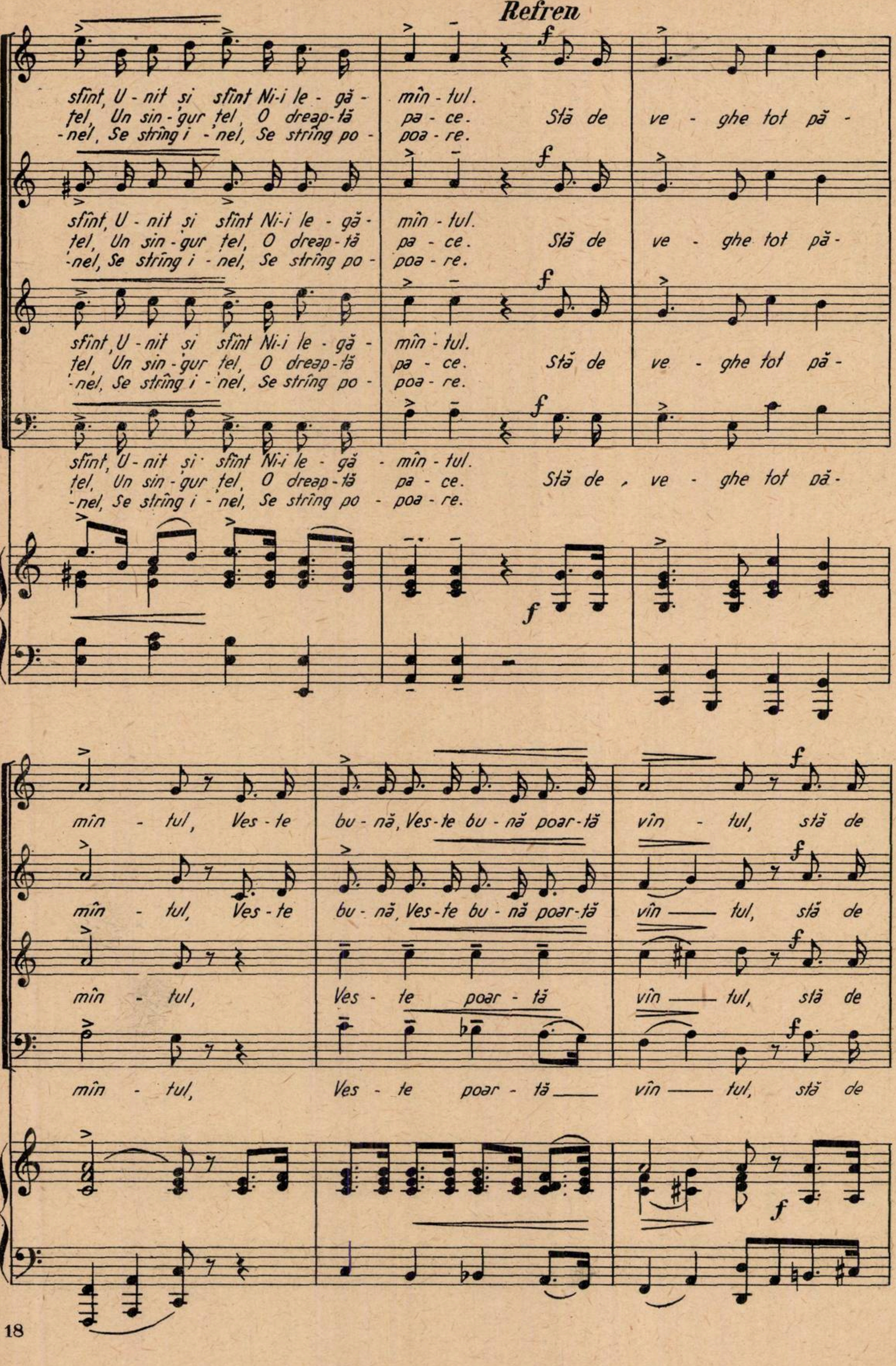
Solo bariton, cor mixt și pian.

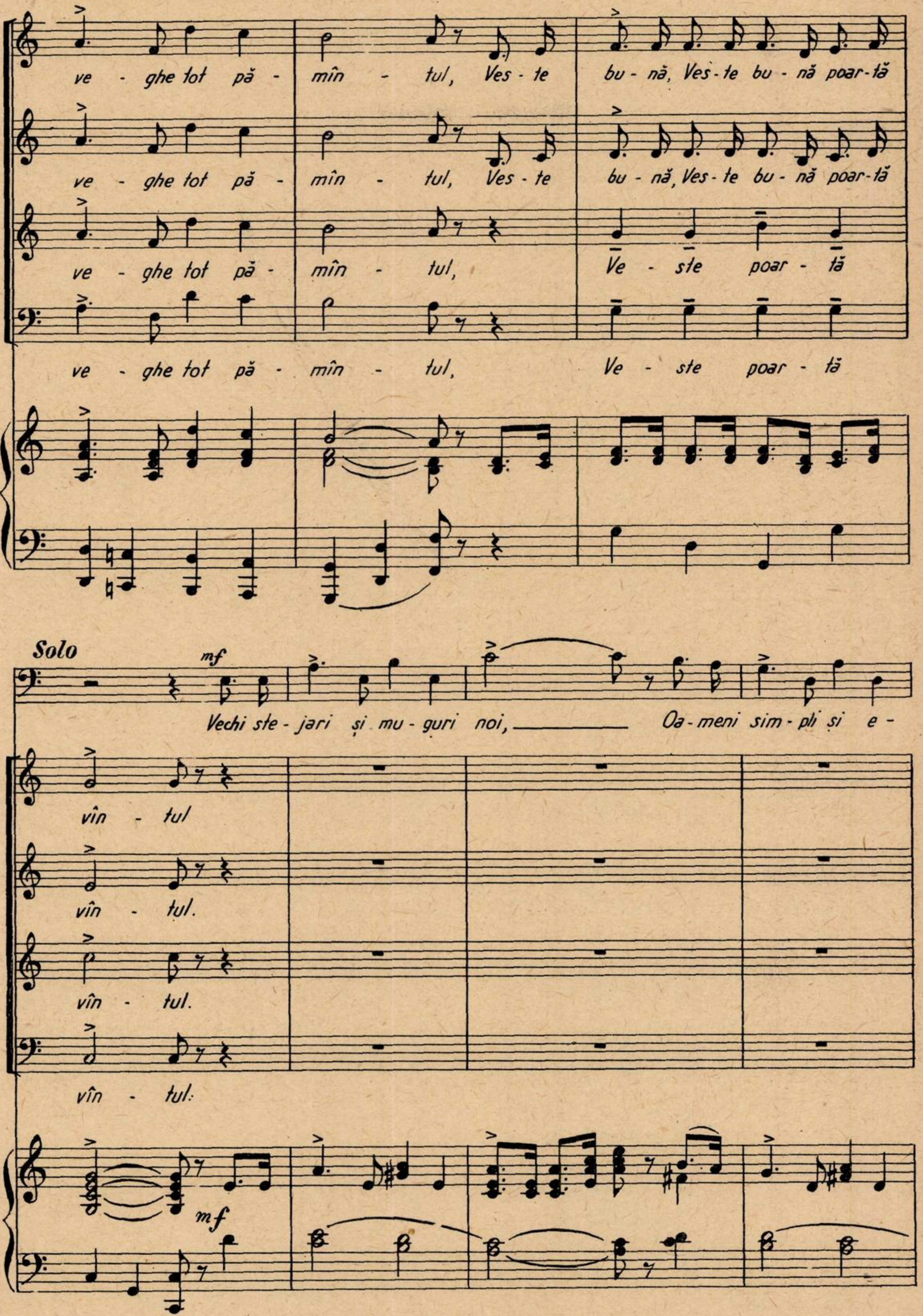
Versuri:
DINU THEODORU

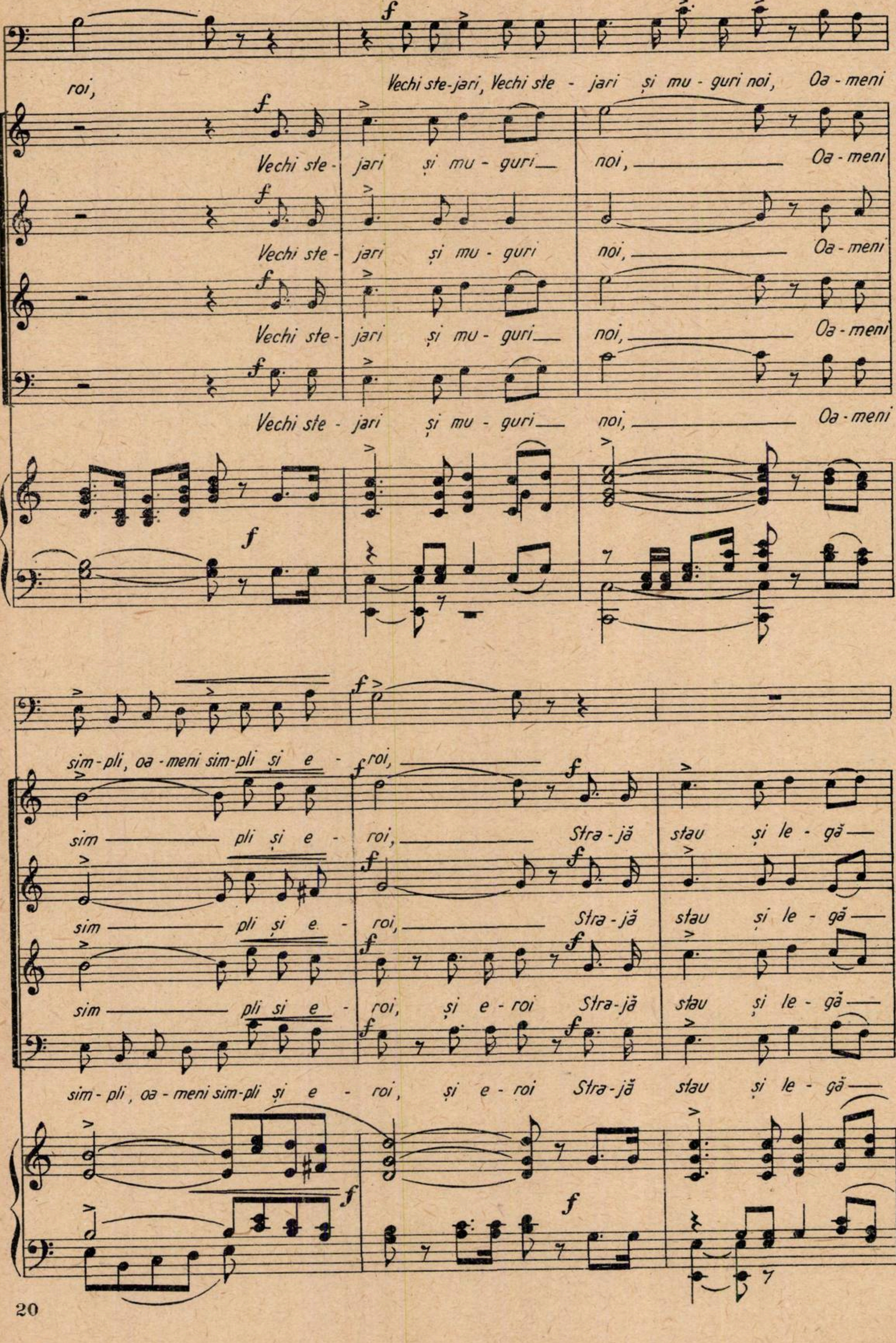
Muzica:
VASILE POPOVICI

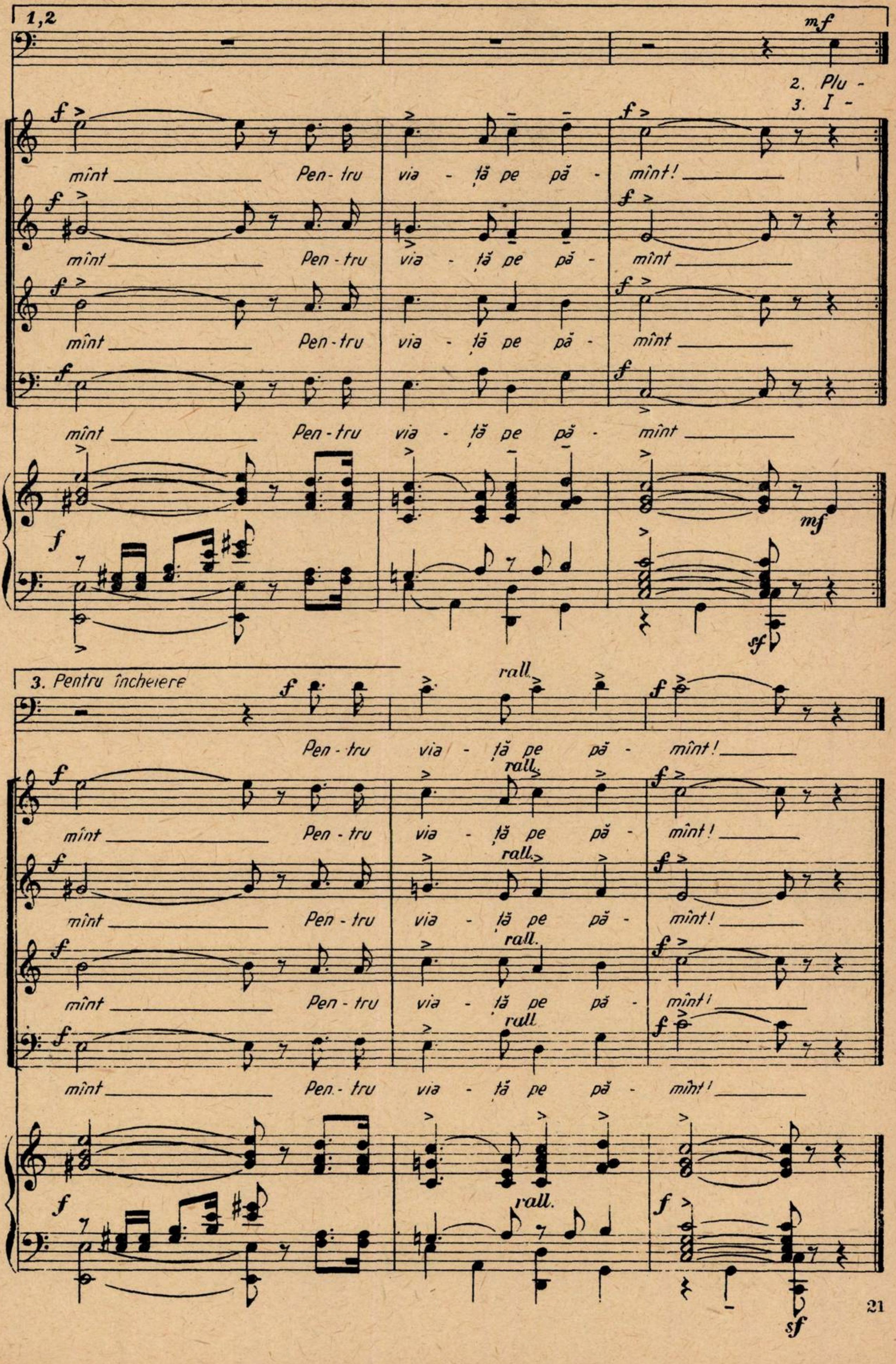

Mișcare de marș vioi
Bariton solo
S.
A.
T.
B.
mf
f
sf
mp
1. Pă - duri, Pă - duri de bra - țe ri - di - cînd, Po - poa - re vin, Își spun cu - vîn - tul, Un
2. Plu - gar, Plu - gar, po - et sau mun - ci - tor, Om lîn - gă om Un front vom fa - ce, Un
3. I - nel, I - nel cu Mos - co - va ru - bin, Al lu - mii noi Bi - ru - i - toa - re, A -
Își spun cu - vîn - tul.
Un front vom fa - ce.
Bi - ru - i - toa - re.


sin - gur glas, Un sin - gur gînd, U - nit și sfînt, U - nit și sfînt Ni-i le - gă -
sin - gur front; Bi - ru - i - tor, Un sin - gur tel, Un sin - gur tel O dreap - tă
lă - turi vin, Po - poa - re vin, Se strîng, i - nel, Se strîng, i - nel Se strîng po -
mîn - tul,
pa - ce
- poa - re,
mf
Un sin - gur glas, Un sin - gur gînd, U - nit și
Un sin - gur front Bi - ru - i - tor, Un sin - gur
A - lă - turi vin Po - poa - re vin, Se strîng i -
mf
Un sin - gur glas, Un sin - gur gînd U - nit și
Un sin - gur front Bi - ru - i - tor, Un sin - gur
A - lă - turi vin Po - poa - re vin, Se strîng i -
mf
Un sin - gur glas, Un sin - gur gînd, U - nit și
Un sin - gur front Bi - ru - i - tor, Un sin - gur
A - lă - turi vin, Po - poa - re vin, Se strîng i -
mf
Un sin - gur glas, Un sin - gur gînd, U - nit și
Un sin - gur front Bi - ru - i - tor, Un sin - gur
A - lă - turi vin, Po - poa - re vin, Se strîng i -


Refren
f
sfînt, U - nit și sfînt Ni-i le - gă - mîn - tul.
țel, Un sin - gur țel, O dreap - tă pa - ce. Stă de ve - ghe tot pă -
-nel, Se strîng i - nel, Se strîng po - poa - re.
mîn - tul, Ves - te bu - nă, Ves - te bu - nă poar - tă vîn - tul, stă de
mîn - tul, Ves - te poar - tă vîn - tul, stă de


ve - ghe tot pă - mîn - tul, Ves - te bu - nă, Ves - te bu - nă poar - tă
ve - ghe tot pă - mîn - tul, Ves - te bu - nă, Ves - te bu - nă poar - tă
ve - ghe tot pă - mîn - tul, Ve - ste poar - tă
ve - ghe tot pă - mîn - tul, Ve - ste poar - tă
Solo
mf
Vechi ste - jari și mu - guri noi, Oa - meni sim - pli și e -
vîn - tul
vîn - tul.
vîn - tul.
vîn - tul.
mf

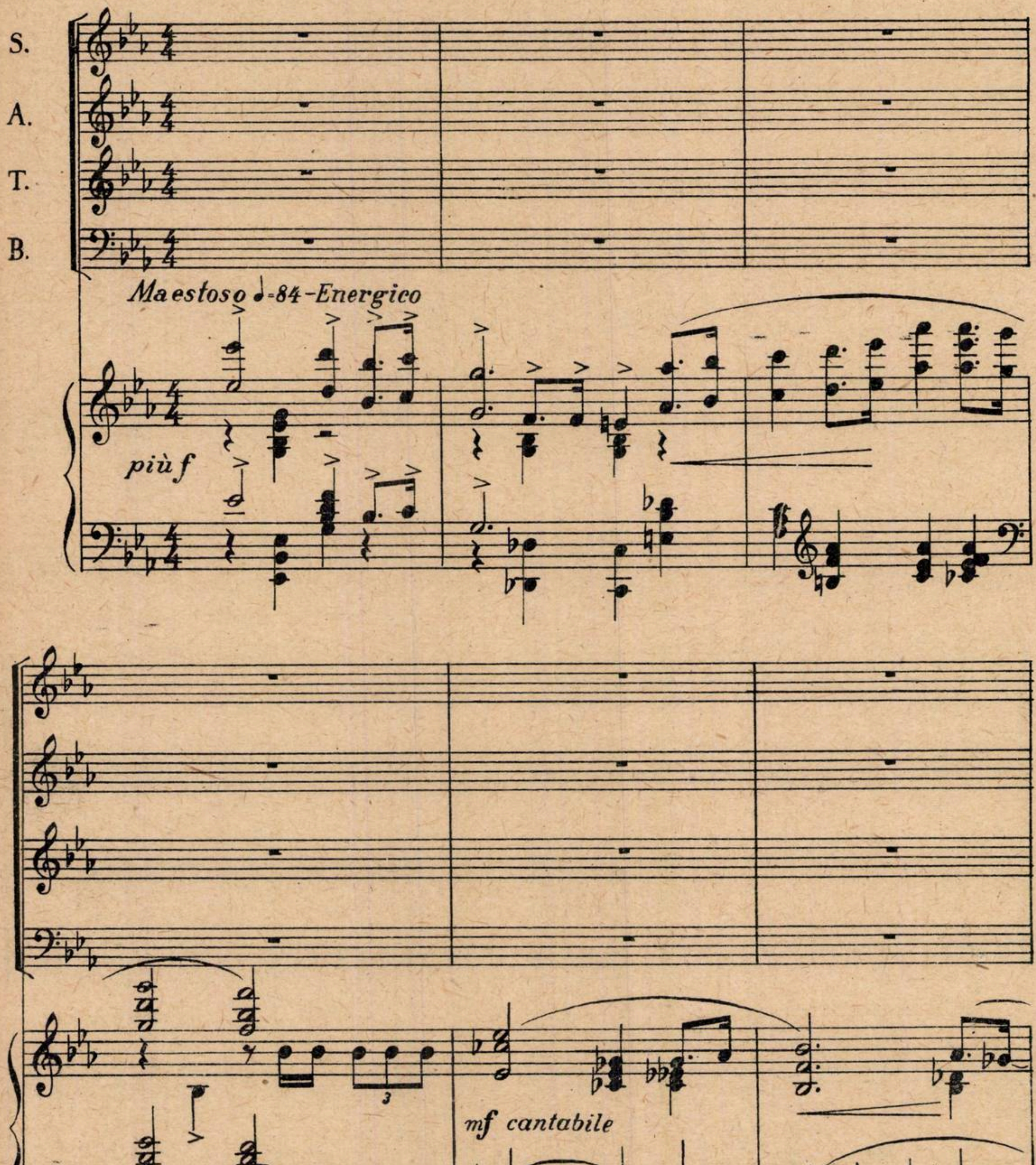

roi, Vechi ste-jari, Vechi ste - jari și mu - guri noi, Oa - meni
Vechi ste - jari și mu - guri noi, Oa - meni
Vechi ste - jari și mu - guri noi, Oa - meni
Vechi ste - jari și mu - guri noi, Oa - meni
Vechi ste - jari și mu - guri noi, Oa - meni
sim - pli, oa - meni sim - pli și e - roi,
sim pli și e - roi, Stra - jă stau și le - gă
sim pli și e - roi, Stra - jă stau și le - gă
sim pli și e - roi, și e - roi Stra - jă stau și le - gă
sim - pli, oa - meni sim - pli și e - roi, și e - roi Stra - jă stau și le - gă

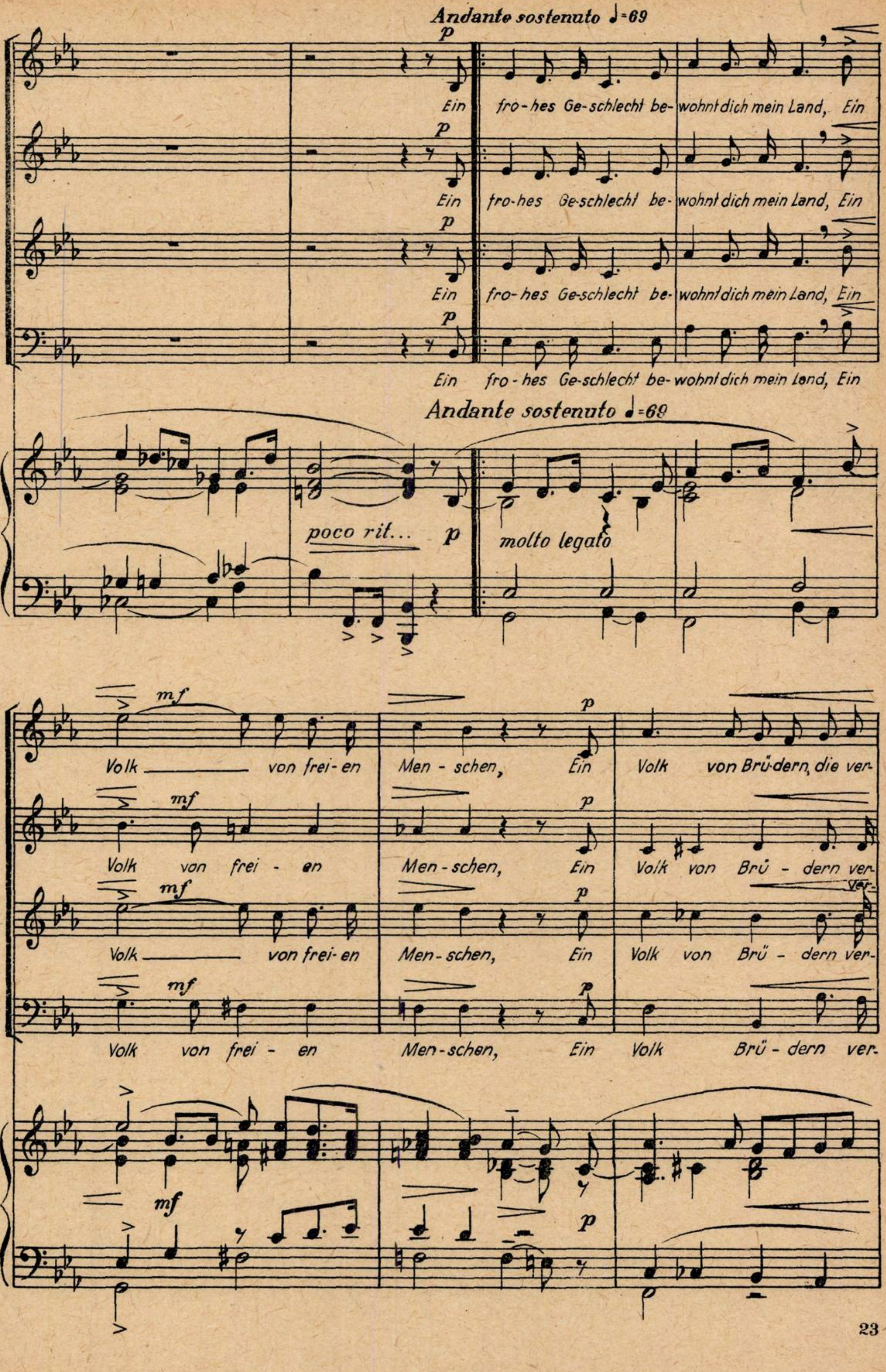

1,2
mf
2. Plu -
3. I -
mînt Pentru via - ță pe pă - mînt!
mînt Pen-tru via - ță pe pă - mînt
mînt Pen-tru via - ță pe pă - mînt
mînt Pen-tru via - ță pe pă - mînt
f
sf
3. Pentru încheiere
rall.
Pen-tru via - ță pe pă - mînt!
mînt Pen-tru via - ță pe pă - mînt!
mînt Pen-tru via - ță pe pă - mînt!
mînt Pen-tru via - ță pe pă - mînt!
mînt Pen-tru via - ță pe pă - mînt!
f
rall.
sf

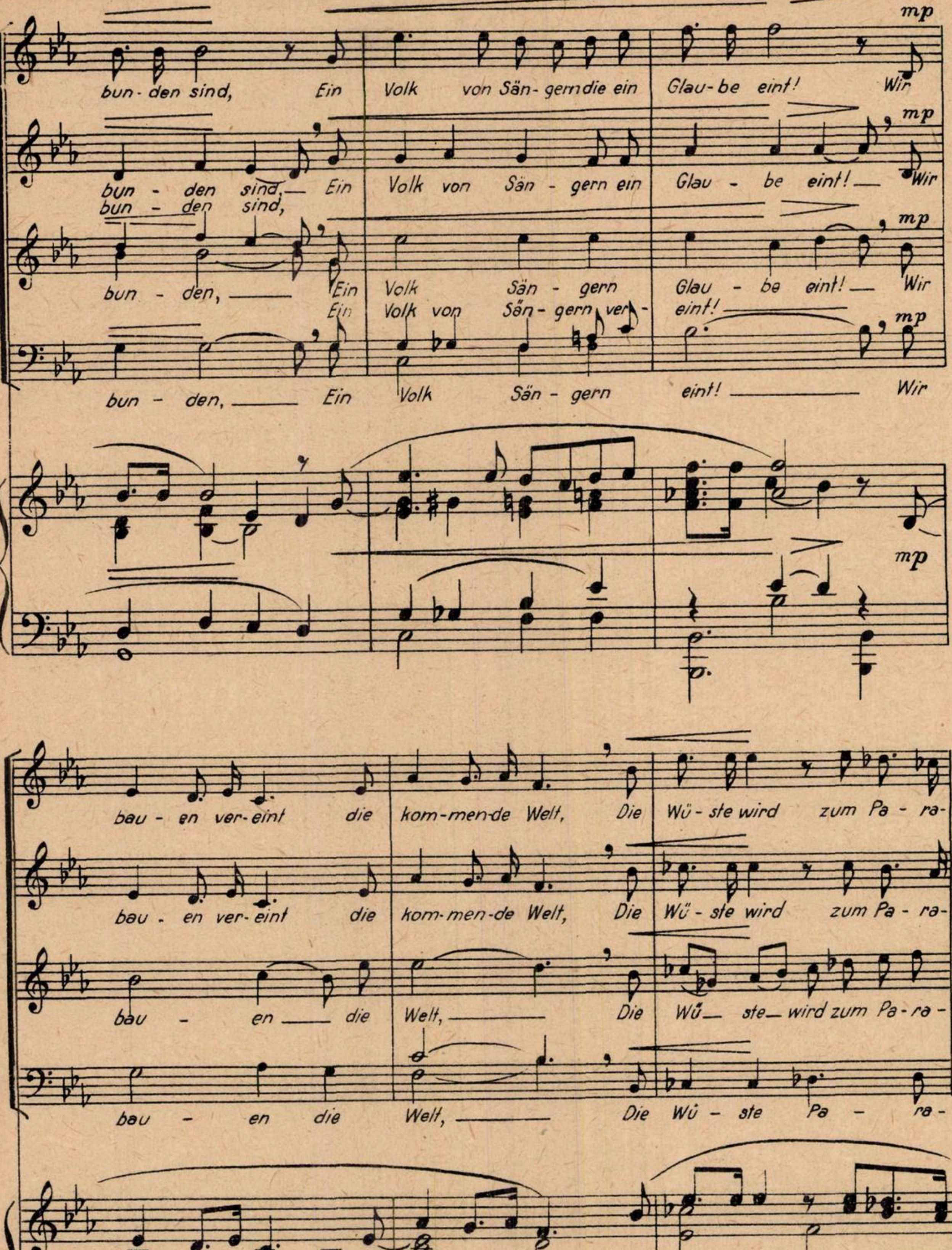
HYMNE AN DAS VATERLAND
IMNUL PATRIEI

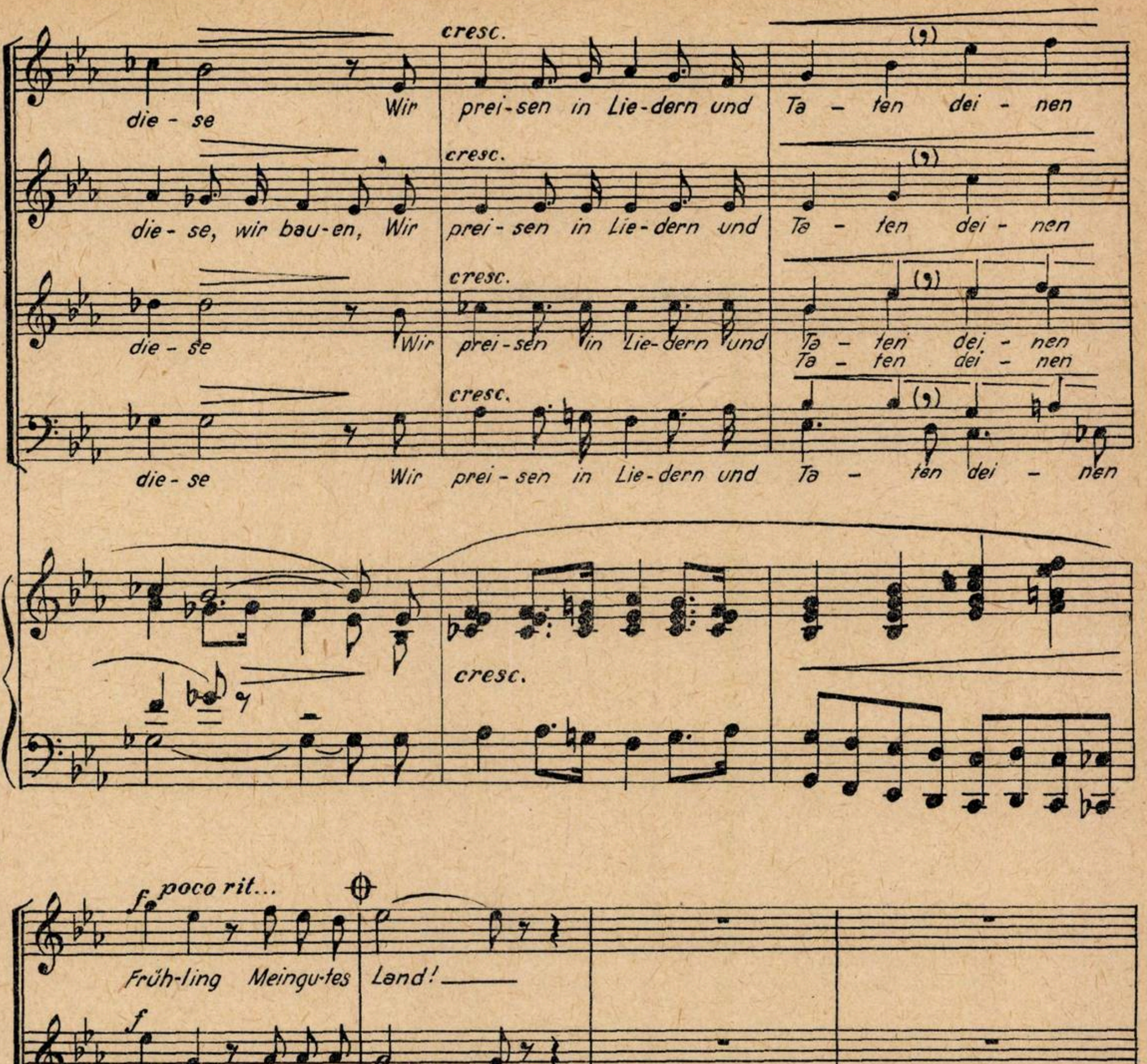
Worte-Versuri:
ALFRED MARGUL-SPERBER

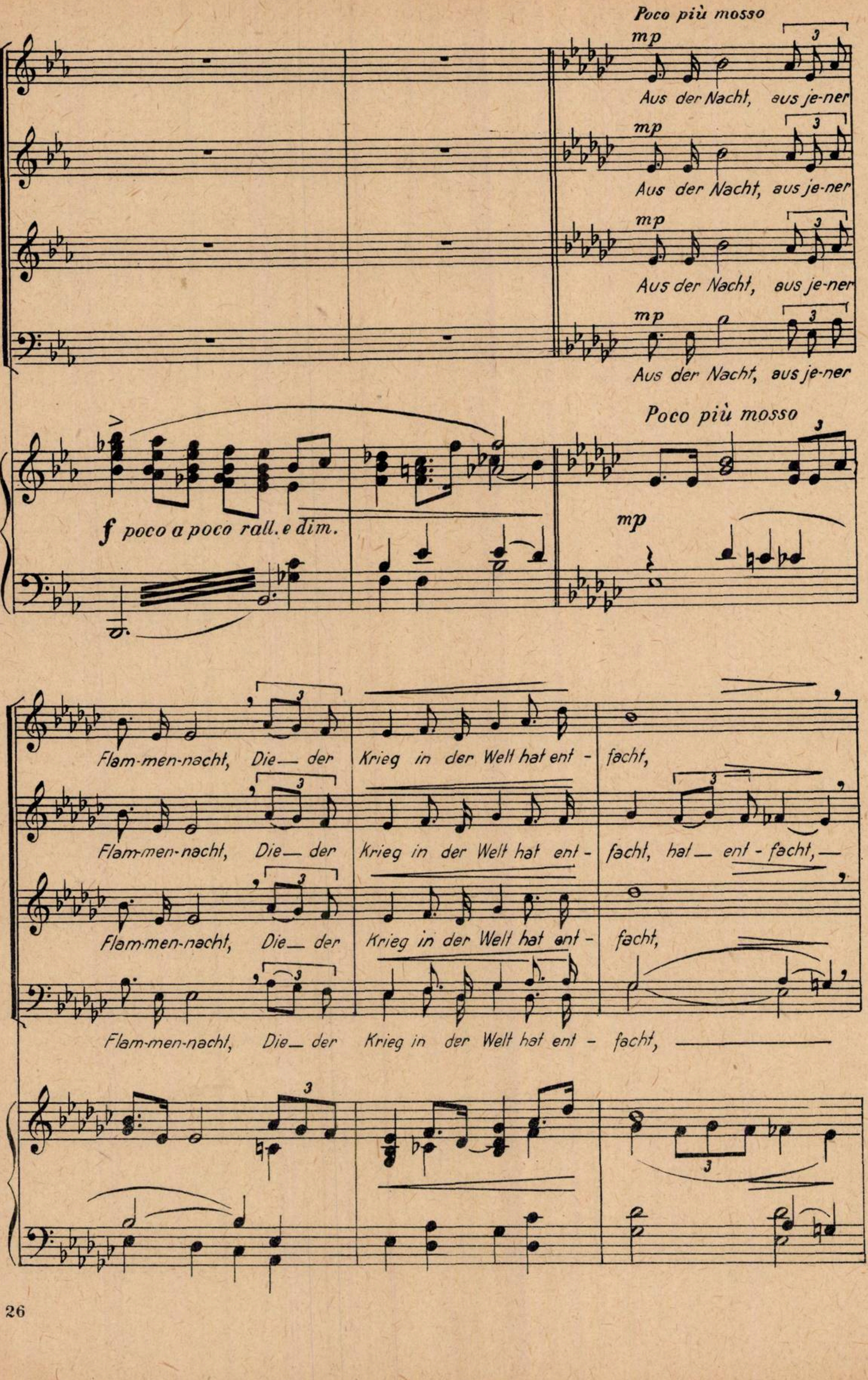
Musik-Muzica:
EUGEN TÉGER

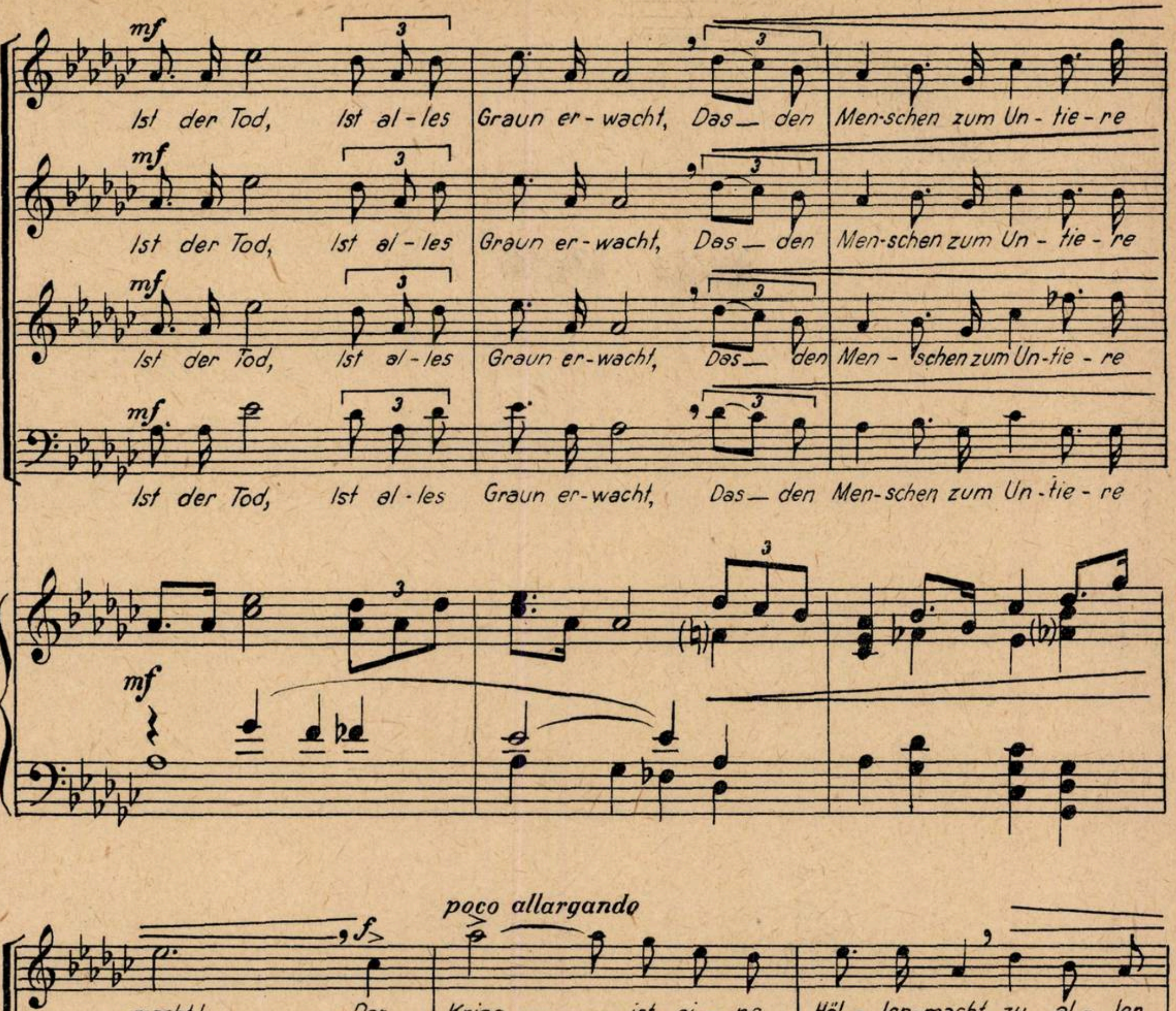

S.
A.
T.
B.
Maestoso 𝅗𝅥=84-Energico
più f
mf cantabile
3

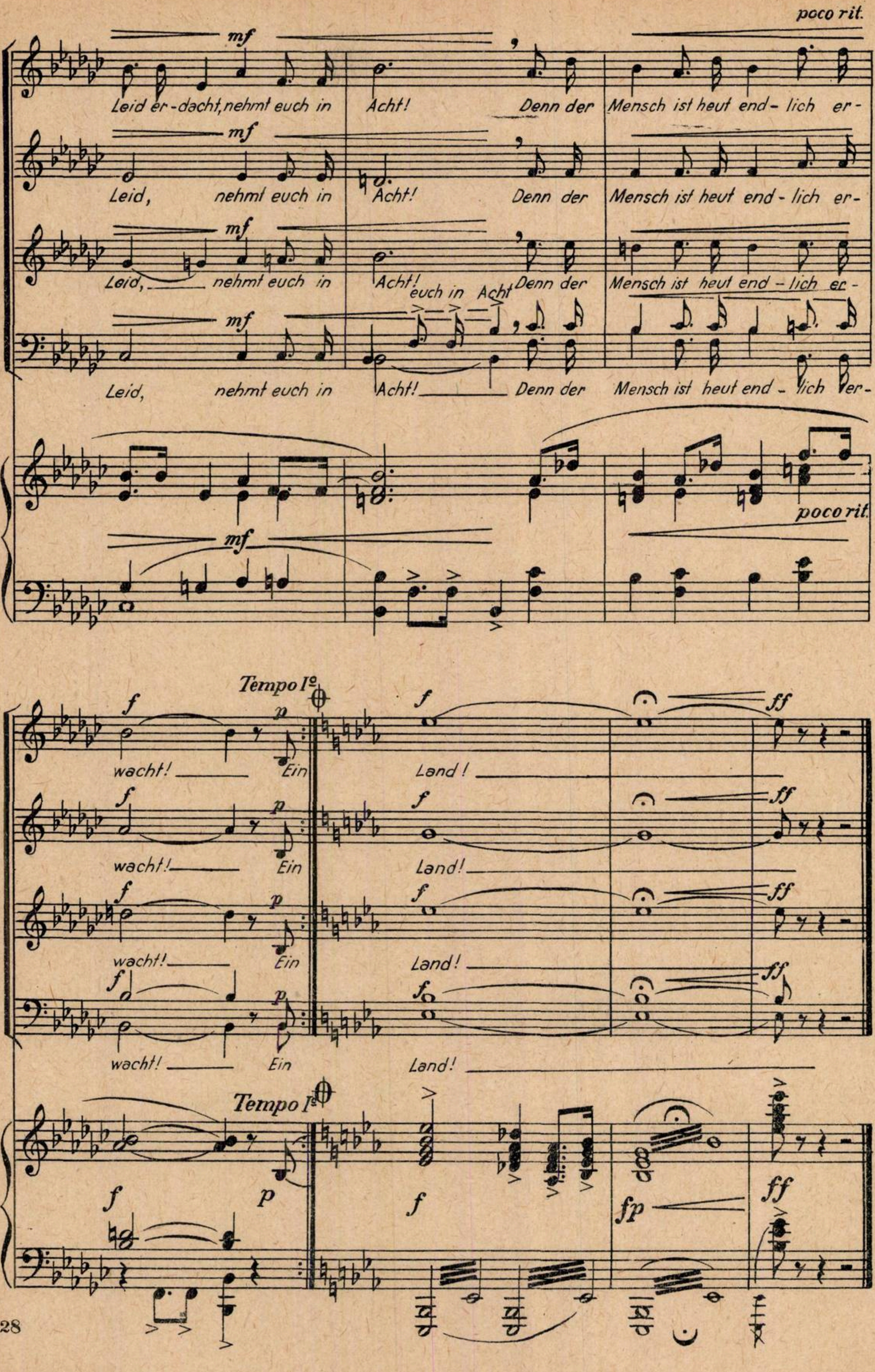

Andante sostenuto ♩=69
p
Ein frohes Geschlecht bewohnt dich mein Land, Ein
p
Ein frohes Geschlecht bewohnt dich mein Land, Ein
p
Ein frohes Geschlecht bewohnt dich mein Land, Ein
p
Ein frohes Geschlecht bewohnt dich mein Land, Ein
Andante sostenuto ♩=69
poco rit...
p
molto legato
mf
Volk von freien Menschen, Ein Volk von Brüdern, die ver-
mf
Volk von freien Menschen, Ein Volk von Brüdern ver-
mf
Volk von freien Menschen, Ein Volk von Brüdern ver-
mf
Volk von freien Menschen, Ein Volk Brüdern ver-
p
mf
p


mp
bun - den sind, Ein Volk von Sän - gern die ein Glau - be eint! Wir
mp
bun - den sind, Ein Volk von Sän - gern ein Glau - be eint! Wir
bun - den sind,
mp
bun - den, Ein Volk Sän - gern Glau - be eint! Wir
Ein Volk von Sän - gern ver - eint!
mp
bun - den, Ein Volk Sän - gern eint! Wir
mp
bau - en ver - eint die kom - men - de Welt, Die Wü - ste wird zum Pa - ra -
bau - en ver - eint die kom - men - de Welt, Die Wü - ste wird zum Pa - ra -
bau - en die Welt, Die Wü - ste - wird zum Pa - ra -
bau - en die Welt, Die Wü - ste Pa - ra -


cresc.
die - se Wir prei - sen in Lie - dern und Ta - ten dei - nen
die - se, wir bau - en, Wir prei - sen in Lie - dern und Ta - ten dei - nen
die - se Wir prei - sen in Lie - dern und Ta - ten dei - nen
Ta - ten dei - nen
die - se Wir prei - sen in Lie - dern und Ta - ten dei - nen
cresc.
poco rit...
f
Früh - ling Mein gu - tes Land!
f poco rit...
p
poco a poco accel...
8


Poco più mosso
mp
Aus der Nacht, aus je-ner
mp
Aus der Nacht, aus je-ner
mp
Aus der Nacht, aus je-ner
mp
Aus der Nacht, aus je-ner
Poco più mosso
f poco a poco rall. e dim.
mp
Flam-men-nacht, Die — der Krieg in der Welt hat ent - facht,
Flam-men-nacht, Die — der Krieg in der Welt hat ent - facht, hat — ent - facht, —
Flam-men-nacht, Die — der Krieg in der Welt hat ent - facht,
Flam-men-nacht, Die — der Krieg in der Welt hat ent - facht, —
3

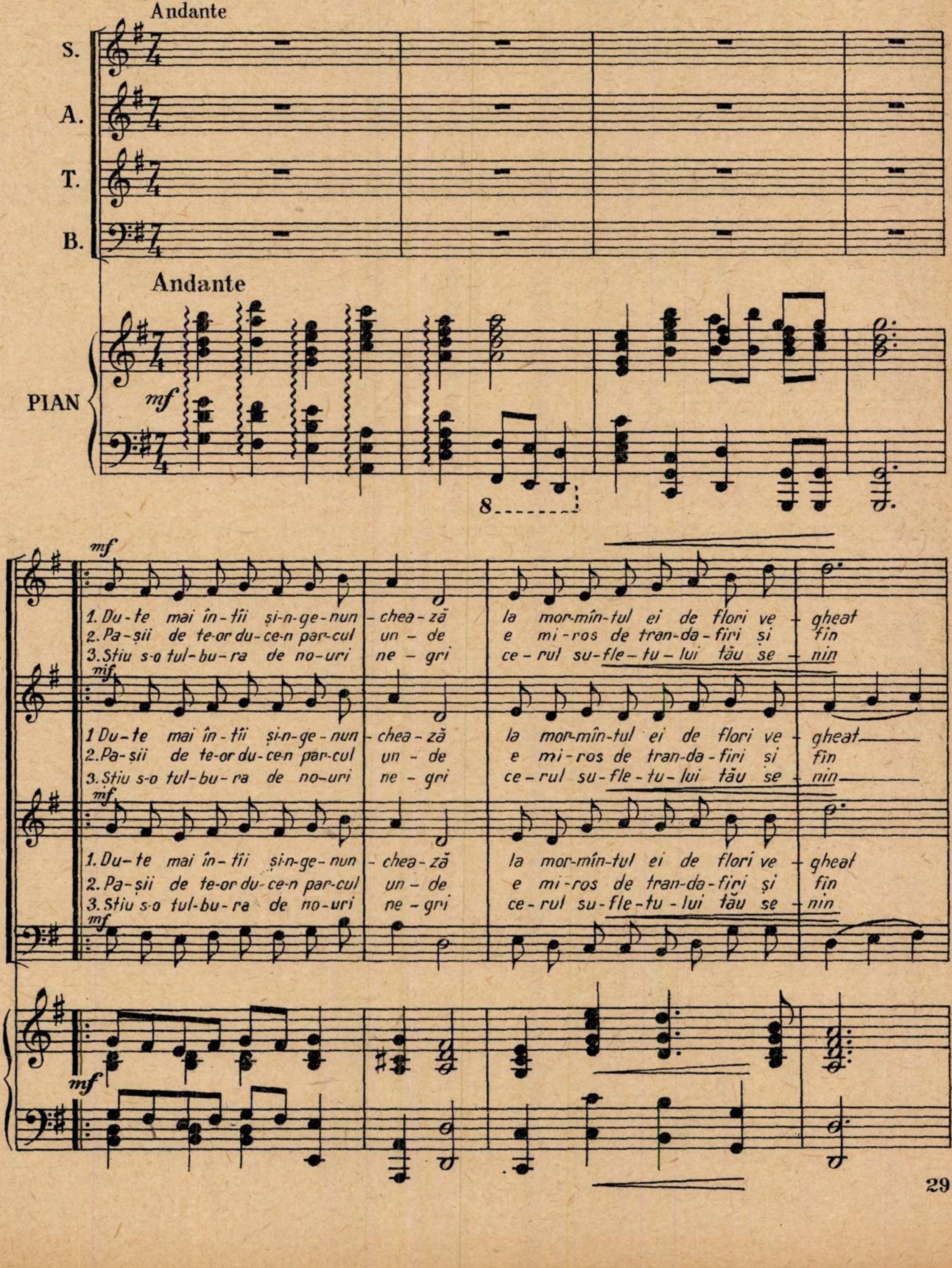

mf
Ist der Tod, Ist al-les Graun er-wacht, Das — den Men-schen zum Un-tie-re
3
macht! Der Krieg ist ei-ne Höl-len-macht zu al-ler
Der Krieg ist ei — ne Höl — len-macht al-ler
f
poco allargando

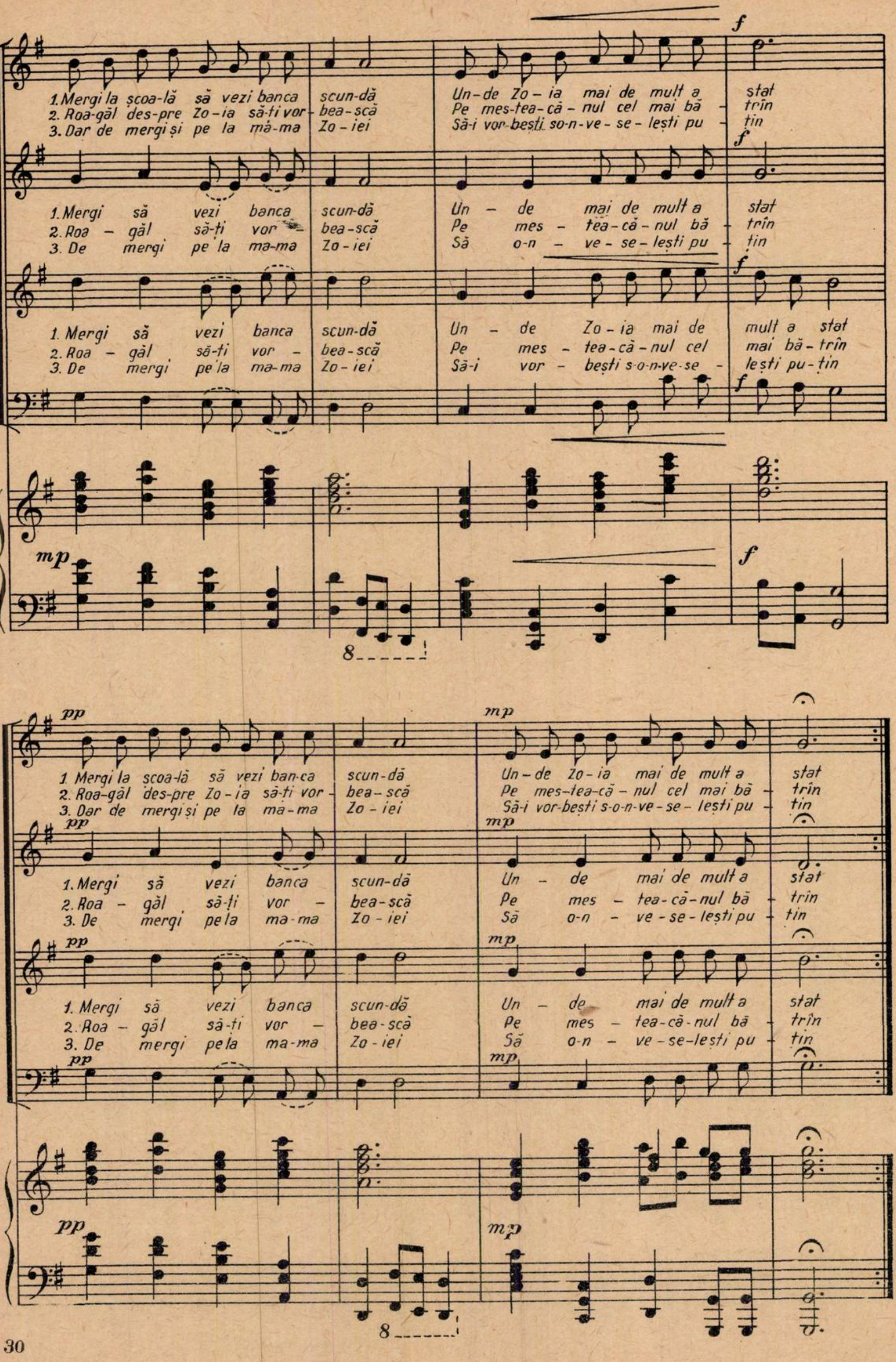

poco rit.
mf
Leid er-dacht, nehmt euch in Acht! Denn der Mensch ist heut end-lich er-
Leid, nehmt euch in Acht! Denn der Mensch ist heut end-lich er-
Leid, nehmt euch in Acht! euch in Acht Denn der Mensch ist heut end-lich er-
Leid, nehmt euch in Acht! Denn der Mensch ist heut end-lich er-
poco rit.
Tempo I°
f
p
ff
fp
wacht! Ein Land!

CÎNTEC DESPRE ZOIA

Versuri:
ELENA DRAGOȘ

Muzica:
V. TIMIȘ


Andante
S.
A.
T.
B.
Andante
PIAN
mf
8
mf
1. Du-te mai în-tîi și-n-ge-nun-chea-ză la mor-mîn-tul ei de flori ve-gheat
2. Pa-șii de te-or du-ce-n par-cul un-de e mi-ros de tran-da-firi și fin
3. Știu s-o tul-bu-ra de no-uri ne-gri ce-rul su-fle-tu-lui tău se-nin
mf
1 Du-te mai în-tîi și-n-ge-nun-chea-ză la mor-mîn-tul ei de flori ve-gheat
2. Pa-șii de te-or du-ce-n par-cul un-de e mi-ros de tran-da-firi și fin
3. Știu s-o tul-bu-ra de no-uri ne-gri ce-rul su-fle-tu-lui tău se-nin
mf
1. Du-te mai în-tîi și-n-ge-nun-chea-ză la mor-mîn-tul ei de flori ve-gheat
2. Pa-șii de te-or du-ce-n par-cul un-de e mi-ros de tran-da-firi și fin
3. Știu s-o tul-bu-ra de no-uri ne-gri ce-rul su-fle-tu-lui tău se-nin
mf
mf


f
1. Mergi la școa-lă să vezi banca scun-dă Un-de Zo-ia mai de mult a stat
2. Roa-găl des-pre Zo-ia să-ți vor-bea-scă Pe mes-tea-că-nul cel mai bă-trîn
3. Dar de mergi și pe la mă-ma Zo-iei Să-i vor-bești so-n-ve-se-lești pu-țin
1. Mergi să vezi banca scun-dă Un-de mai de mult a stat
2. Roa-găl să-ți vor-bea-scă Pe mes-tea-că-nul bă-trîn
3. De mergi pe la ma-ma Zo-iei Să o-n-ve-se-lești pu-țin
1. Mergi să vezi banca scun-dă Un-de Zo-ia mai de mult a stat
2. Roa-găl să-ți vor-bea-scă Pe mes-tea-că-nul cel mai bă-trîn
3. De mergi pe la ma-ma Zo-iei Să-i vor-bești s-o-n-ve-se-lești pu-țin
mp
f
8
pp
mp
1. Mergi la școa-lă să vezi ban-ca scun-dă Un-de Zo-ia mai de mult a stat
2. Roa-găl des-pre Zo-ia să-ți vor-bea-scă Pe mes-tea-că-nul cel mai bă-trîn
3. Dar de mergi și pe la ma-ma Zo-iei Să-i vor-bești s-o-n-ve-se-lești pu-țin
1. Mergi să vezi banca scun-dă Un-de mai de mult a stat
2. Roa-găl să-ți vor-bea-scă Pe mes-tea-că-nul bă-trîn
3. De mergi pe la ma-ma Zo-iei Să o-n-ve-se-lești pu-tin
1. Mergi să vezi banca scun-dă Un-de mai de mult a stat
2. Roa-găl să-ți vor-bea-scă Pe mes-tea-că-nul bă-trîn
3. De mergi pe la ma-ma Zo-iei Să o-n-ve-se-lești pu-tin
pp
mp
8

Noi lucrări muzicale

editate de Serviciul de Tipărituri Muzicale al Uniunii Compozitorilor din R. P. R.

LUCRĂRI PENTRU PIAN

(Din programul concursului internațional de interpretare GEORGE ENESCU)

PAUL CONSTANTINESCU	*Joc Dobrogean*
LEON KLEPPER	*Trei piese de concert pentru pian*
CONSTANTIN SILVESTRI	*Baccanale*
SIGISMUND TODUȚĂ	*Passacaglia*
LUDOVIC FELDMAN	*Trei piese de concert pentru pian*
TUDOR CIORTEA	*Trei piese pentru concert*

MICI PIESE INSTRUMENTALE

ZENO VANCEA	*Cîntec de leagăn*

MUZICĂ CORALĂ CLASICĂ

J. S. BACH	*Freu dich sehr, o meine Seele* *Auf meinen lieben Gott*
J. S. BACH	*Es woll' uns Gott genädig sein* *Es ist das Heil uns kommen her*
J. S. BACH	*In dulci jubilo* *Sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth* *Ein' feste Burg ist unser Gott*
J. S. BACH	*Das neugeborne Kindelein* *Aus tiefer Noth schrei ich zu dir* *Herzlich thut mich verlangen*

MUZICĂ DISTRACTIVĂ (voce și pian)

ELLY ROMAN	*De ți-ar spune poarta ta*	*Nr. 10*
GHERASE DENDRINO	*Să nu ne despărțim*	*Nr. 11*
EMANUEL IONESCU	*Trece-un car cu boi pe drum*	*Nr. 12*
ION VASILESCU	*Să-mi cînți un cîntec de iubire*	*Nr. 13*
DUMITRU G. FLORESCU	*Steluța*	*Nr. 14*
I. BĂJESCU-OARDĂ	*Flori de nufăr*	*Nr. 15*
NICOLAE VALERIU	*Ochi căprui*	*Nr. 16*
HARRY REININGER	*Ai rămas doar tu*	*Nr. 17*
PUIU RUBINSTEIN	*Cip-cirip*	*Nr. 18*
EUGEN KOFFLER	*Ascultă-mă*	*Nr. 19*
EMIL MONȚIA	*La fîntîna cu găleata*	*Nr. 20*
THEODOR SIBICEANU	*Visul nostru drag*	*Nr. 21*
ION VASILESCU	*Mi-am pus busuioc în păr*	*Nr. 22*
ANDREI ADORIAN	*Tîrziu*	*Nr. 23*
EUGEN TÉGER	*Ca o primăvară ai venit*	*Nr. 24*
LULU ORESCU	*Dorul*	*Nr. 25*

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Redacția și Administrația:
București, Calea Victoriei 141

Telefoane:
6.01.47 interior 26
6.01.43 interior 16
5.21.19

PREȚUL LEI 5

Lito-Tipografia „Fondului Muzical“, str. 14 Martie nr. 25, București — C-da 93

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

ANUL VII AUGUST Nr. 8/1957

1640

Cuprinsul

Sărbătoarea eliberării noastre (*pag. 3*)

O nouă afirmare internaţională a artei romîneşti — *Numeroase premii obţinute de artiştii romîni la Festivalul de la Moscova.* — (*pag. 6*)

PROBLEME ŞI DISCUŢII

Fr. Schapira

Pentru îmbunătăţirea activităţii teatrelor muzicale. (*pag. 7*)

Prof. A. Trifu

Rolul principal al şcolii în rezolvarea problemei accesibilităţii muzicii. (*pag. 9*)

Zeno Vancea

Disonanţa, unul din aspectele armonice ale muzicii populare instrumentale din estul şi sud-estul Europei. (*pag. 12*)

E. Elian şi Th. Mitache

In legătură cu filmul nostru documentar. (*pag. 16*)

I. Şerban

Despre fanfarele săteşti. (*pag. 22*)

Concurs muzical cu tema „Prietenia şi unitatea oamenilor muncii din toată lumea". (*pag. 23*)

STUDIIND MOŞTENIREA ENESCIANĂ

Adrian Raţiu

Primele două sonate pentru vioară şi pian. (*pag. 24*)

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII NOASTRE

Zece ani de la moartea lui Petre Elinescu (*pag. 34*)

VIAŢA MUZICALĂ

In slujba teatrului liric romînesc — *I. V. Pandelescu* (pag. 35); Spectacolele operei maghiare din Cluj — *Al. Colfescu* (pag. 36); Orchestra de muzică uşoară a Radiodifuziunii din R.D.G. — *I. V. P.* (pag. 38); Studenţii cîntă la Ateneu şi la Operă — *Ada Brumaru* (pag. 38); Concertul laureaţilor concursului de la Verviers — *Al. Colfescu* (pag. 39); Audiţia absolvenţilor şcolii de muzică de 11 ani — *Ştefan Niculescu* (pag. 39); Concerte de muzică de cameră — *A. Cassvan* (pag. 40); Filarmonica „Moldova" la închiderea stagiunii — *Sorin Vînătoru* (pag. 41).

Din viaţa Uniunii Compozitorilor — *I. V. P.* (pag. 41); Oaspeţi de peste hotare — *I. V. P.* (pag. 42); Artiştii noştri în străinătate — *Al. A. C.* (pag. 43); Cronica discului — *Fr. Schapira* (pag. 45); Răsfoind presa muzicală de peste hotare — (pag. 47), Breviar (pag. 48).

Supliment

CÎNTECE POPULARE DIN COLECŢIA VOEVIDCA

armonizate de

EUSEBIE MANDICEVSCHI

40 pag. Lei 5

Sărbătoarea eliberării noastre

Aniversările constituie întotdeauna prilej de bucurie, de sărbătoare şi, în acelaşi timp, de privire asupra drumului parcurs, de scrutare a perspectivelor viitorului. An după an se adună noi fapte înscrise de popor în marea carte a vieţii sale noi. Aceste fapte privesc îndeaproape şi muzica.

23 August a făcut ca muzica romînească să înflorească într-o aşezare nouă în care toate talentele sînt chemate la viaţă, în care pe vatra izbînzilor dobîndite cu strădanie şi jertfe de vrednici predecesori, se ridică opera generaţiilor de azi, închinată poporului şi cinstită de popor.

În săli de concerte, răspîndite pe întreg cuprinsul ţării, răsună alături de creaţiile moştenirii din trecut — simfonii, suite şi concerte romîneşti înfăptuite în anii eliberării ; pe scene lirice se perindă în premieră opere şi balete ; la radio se prezintă neînchipuit de des prime audiţii de lucrări romîneşti ; în fiecare an noi titluri de lucrări muzicale văd lumina tiparului nostru.

Cruţaţi de truda anevoioasă ce se cerea compozitorilor din trecut pentru a-şi impune arta în propria lor ţară, sprijiniţi şi îndrumaţi să păşească mai departe pe drumul muzicii naţionale — deschis de înaintaşi în frunte cu marele Enescu — compozitorii generaţiilor de azi dau operelor lor înţelesul noilor prefaceri din ţara noastră. Ei glorifică lupta şi izbînzile poporului, cîntă frumuseţile patriei, aprind, prin puterea artei lor, flacăra dragostei faţă de cei ce preamăresc viaţa şi a opunerii faţă de cei ce vor întoarcerea răului.

Patriotismul răzbate şi încălzeşte paginile oratoriului „Tudor Vladimirescu“ şi ale operei „Ion Vodă cel Cumplit“ de Gheorghe Dumitrescu, ale operei „Pană Lenea Rusalim“ de Paul Constantinescu, ale oratoriului „1907“ de Alfred Mendelsohn, ale eroicei Balade de Mihail Jora, ale baladei despre „Gheorghe Doja“ de Constantin Palade, ale oratoriului „Scînteia eliberării“ de Ovidiu Varga. Comoara artei noastre literare clasice este reînviată în muzică prin lucrări ca baletul „Călin“ de Alfred Mendelsohn. Bucuria înfăptuirilor noi luminează tablourile baletului „Cînd se coc strugurii“ de Mihail Jora, corurile de Ion Chirescu şi Radu Paladi, cîntecele de Ion Vasilescu şi H. Mălineanu.

Optimismul şi dîrzenia, dragostea şi frumuseţea sufletească a oamenilor zilelor noastre, iată ce întruchipează lucrările din ultimii ani în genul simfoniei, suitei, cvartetului, sonatei scrise de compozitori ca Mihail Andricu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduţa, Marţian Negrea, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Max Eisicovici, Tudor Ciortea, Ludovic Feldman, D. Capoianu, A. Vieru, R. Paladi, T. Grigoriu, P. Bentoiu, T. Olah.

În noua operetă romînească, înfloritoare datorită sîrguinţei lui G. Dendrino, N. Kirculescu, F. Barbu, E. Roman, lirica clasică se îngemănează cu lirica vremurilor noi.

Noi nume de tineri s-au afirmat pe tărîmul compoziţiei în genuri pe care nu le mai abordaseră încă. De curînd, concursurile din cadrul Festivalului de la Moscova au dovedit rodnicia drumului pe care merge creaţia noastră, prin dobîndirea medaliei de aur de către compozitorii Radu Paladi şi Ileana Marinescu şi a medaliei de argint şi de bronz de către compozitorii D. Capoianu, T. Olah şi V. Timiş.

Dispreţul ciocoiesc, cosmopolit, faţă de muzica noastră, propriu mai marilor vremurilor de altă dată, şi-a pierdut baza de stat socială dominantă. Poporul eliberat, stăpîn pe soarta sa, ştie a-şi preţui comorile de artă şi pe făuritorii lor. Muzica populară — odinioară „exotică“ în propria ei ţară — înfloreşte ca niciodată în trecut, bucurîndu-se de o grijă şi de un respect deosebit. Ea consemnează în creaţiile ei răsturnările revoluţionare ale aşezărilor putrede de altă dată, succesele din anii eliberării.

Odinioară interpreţii noştri nu cutezau a nădăjdui că va veni ziua în care să aibă în ţară cele mai prielnice condiţii de desfăşurare a talentului lor. Multiple sînt mărturiile cosmopolitismului care domina altă dată, viaţa noastră muzicală. George Enescu şi-a adus aminte, de-a lungul vieţii, de primele sale concerte date în ţară cu concursul maestrului său Hellmesberger. Ele nu s-au bucurat de atenţia publicului „select“ înecat în cosmopolitism şi de-abia cînd Parisul i-a adus nimbul gloriei cu „Poema romînă“, Enescu a fost „descoperit“ şi în ţară. Acest fapt se petrecea în veacul trecut. Dar în veacul nostru, cu patru decenii după aceasta, George Enescu gusta din aceeaşi pîine amară a nerecunoaşterii. În 1936 se putea citi în presă următoarele rînduri semnificative ale lui Victor Eftimiu : „George Enescu care ne-a dus faima peste hotare cunoaşte vitregia păturilor conducătoare. Anul acesta opera mare din Paris i-a montat cu un fast neobişnuit şi i-a cîntat „Oedip“ la care maestrul a lucrat un sfert de secol... Iată, s-au scurs cîteva luni de la această sărbătoare și de Enescu nu mai vorbește nimeni".

Și era Enescu... Azi memoria lui Enescu este slăvită în țară și statul s-a străduit pentru eternizarea ei: case memoriale, muzee, tipărituri, concerte speciale, emisiuni muzicologice, iconografie etc. etc.

Și aceste măsuri nu-l privesc numai pe George Enescu. Maeștrii din generația vîrstnică sînt înconjurați de o grijă specială. Pe bună dreptate își exprima Florica Musicescu, distinsa muziciană-profesoară, bucuria de a trăi momentul în care, spre deosebire de altădată cînd profesorii ajunși la o vîrstă înaintată erau pensionați, astăzi sînt sărbătoriți, distinși cu ordine și titluri și încurajați să-și desfășoare în continuare apostolatul muzical. Și cît de rodnică le este activitatea ne este dovedit cu prisosință atît în țară cît și peste hotare. Maestrul George Georgescu și Alfred Alessandrescu sînt vrednici propagatori ai muzicii noastre. Numele lui George Georgescu este legat de asemenea de evenimente importante în viața muzicală ca prima audiție a oratoriului „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu, premiera operei refăcute „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu și atîtea prezentări la înalt nivel ale muzicii noastre. George Georgescu a obținut succese răsunătoare peste hotare fiind considerat de mulți, de pildă la Varșovia, în anul trecut „regele neîncoronat" al Festivalului internațional de muzică, iar Alfred Alessandrescu, care a depus o uriașă activitate în folosul muzicii romînești, de la munca în secțiile Uniunii Compozitorilor la cea de la pupitrul dirijoral, își continuă azi cu forțe noi, trăind parcă o a doua tinerețe, vrednicul efort de înălțare a muzicii noastre.

Talentul lui Constantin Silvestri — talent care nu-și găsise condițiile de afirmare multilaterală și susținută în trecut — a rodit în anii eliberării, repurtînd îndeosebi în ultimii ani adevărate triumfuri în țară și străinătate.

George Georgescu, Alfred Alessandrescu, Constantin Silvestri — la care se adaugă alți muzicieni de seamă ca Petre Ștefănescu-Goangă, Arta Florescu, Sylvia Șerbescu, Mîndru Katz, Garbis Zobian, Zenaida Palli, Iolanda Mărculescu, Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu, Ion Voicu, Ionel Tudoran, Gheorghe Halmoș, — au cucerit, în numele artei noastre noi, publicul muzical din U.R.S.S., Anglia, Cehoslovacia, Belgia, Polonia, Islanda, Franța, Grecia și Ungaria.

Concursurile internaționale muzicale sînt prilejuite de susținuta afirmare a talentelor care au putut rodi în cele mai favorabile împrejurări în anii eliberării. La Festivalurile mondiale de tineret, muzicienii noștri din generația nouă, generația eliberării, s-au situat întotdeauna la loc de cinste. În acest sens rezultatele recentelor concursuri artistice din cadrul Festivalului de la Moscova sînt edificatoare: la pian, vioară, instrumente de suflat, instrumente populare, cîntec popular, canto clasic, acordeon. Vlăstarele muzicii noastre noi au cucerit medaliile de aur, de argint și bronz. Corul U.T.M. condus de Marin Constantin și orchestra de estradă condusă de Teodor Cosma au obținut premiul I.

Aceste recente exemple vin să se alăture unui lung șir de succese ale tinerilor concurenți romîni la întrecerile muzicale internaționale. Valentin Gheorghiu, Mîndru Katz, Ion Voicu, Ștefan Gheorghiu, Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, Teodora Lucaci, Ion Prisăcaru, Paul Staicu, Ion Danie și atîția alții au purtat cu cinste faima artei romînești noi în concursurile internaționale din Elveția, Germania, Cehoslovacia, Belgia, Polonia, Austria etc.

Și nici copiii muzicieni nu s-au lăsat mai prejos... Triumful corului de copii al Radiodifuziunii în R. F. Germană a însemnat un nou succes al muzicii noastre, o nouă dovadă pe plan internațional a înfloririi artei muzicale în Romînia democrat-populară.

Concertele speciale de muzică romînească ori cuprinzînd lucrări romînești s-au bucurat de succese la Moscova, New York, Teheran, Amsterdam, Praga, Paris, Berlin, Leipzig, Londra.

Formațiile noastre populare au purtat cu cinste stema artistică a Republicii noastre în U.R.S.S., Franța, Anglia, Grecia, Egipt, Siria și Iran. Moștenirea din trecut și creația muzicală de astăzi sînt împărtășite publicului prin concerte speciale, creatorii și interpreții cinstiți prin festivități anume organizate de Uniunea Compozitorilor, Filarmonică, Conservator.

Anii din urmă au fost deosebit de rodnici în schimburi culturale și artistice de tot felul. Compozitorii noștri, în frunte cu Mihail Jora, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Alfred Alessandrescu, ș. a. au mers peste hotare, luînd contact cu realizările muzicale, înjghebînd legături personale cu exponenții de seamă ai vieții artistice de acolo, făcînd cunoscută totodată — în conferințe, articole de presă, concerte dirijate — muzica romînească, înfăptuirile noastre din anii puterii populare.

În declarațiile compozitorului Mihail Jora făcute redactorului revistei „Lettres françaises" și în acelea ale dirijorului Constantin Silvestri date ziarului „Times" s-a putut desluși acea îndreptățită mîndrie patriotică de care ne simțim pătrunși cu toții pentru realizările muzicii în anii eliberării.

Trimișii artei noastre au întîlnit pretutindeni interesul și prețuirea opiniei muzicale față de arta romînească. Întorși în patrie, ei au făcut la rîndul lor cunoscute realizările și preocupările muzicienilor de peste hotare. Pe de altă parte, țara noastră s-a bucurat de nenumărate vizite ale unor muzicieni străini iluștri. Venind în mijlocul nostru, ei ne-au adus creațiile și arta lor interpretativă, făcîndu-se totodată mesagerii entuziaști ai muzicii romînești.

Alături de creație și interpretare înflorește și muzicologia noastră. Greaua moștenire lăsată de vremurile de altă dată în care muzicologia națională era slab dezvoltată, este lichidată pe zi ce trece. La aceasta contribuie atît cercetători vîrstnici care în zilele grele de odinioară au sîrguit cu rîvnă și cinste pe tărîmul criticii și muzicologiei, cît și o pleiadă de tineri muzicieni formați în anii eliberării, care au venit să întărească acest sector însemnat al frontului muzical. Roadele sînt evidente. Au început să apară volume despre muzicienii romîni ca George Enescu, Dimitrie Cuclin, Ciprian Porumbescu, Ion Vidu ș.a. și despre marii muzicieni universali văzuți în lumina vieții muzicale romînești cum sînt Mozart, Bartók ș.a.

Revista „Muzica" consacră din ce în ce mai des caietele sale muzicale prezentării operei înaintașilor (Enescu, I. Mureșianu, A. Castaldi, E. Mandicevschi, coruri romînești etc.). Maeștrii muzicii romînești desăvîrșesc manuale de înaltă știință muzicală (primul manual de contrapunct și fugă romînesc a apărut în acest an). Radiodifuziunea, prin susținute emisiuni muzicologice, a scos la iveală și popularizat noi aspecte ale muzicii romînești de la înaintașii ei la reprezentanții ei cei mai tineri. Peste hotare au apărut studii și s-au ținut conferințe ale muzicologilor noștri (G. Breazul în Austria, Zeno Vancea în Austria și Italia, E. Ciomac în America de Sud, A. Tudor în Elveția, V. Tomescu în Italia, Șt. Lakatoș în R. P. Ungară și R. D. Germană ș.a.).

La popularizarea muzicii noastre a început să contribuie din ce în ce mai activ discul romînesc „Electrecord", relevînd o dată cu comorile de muzică populară și cultă, arta măiastră a interpreților noștri.

23 August a eliberat pe muzicienii noștri de marea îngrijorare exprimată de Enescu pentru soarta muzicii în general și a celei romînești în primul rînd: „Chiar în artă, chiar în muzică, armonia care împacă și care poate îmblînzi, în credința celor vechi, și fiarele, a dispărut. Legenda lui Orfeu este uitată! Lumea de azi este agresivă. Nu se aud decît marșuri militare, zgomotul de mașini, de oțel, uruituri de motoare. Muzica adevărată a fost uneori invadată de această dezlănțuire mecanică... Muzica actuală, predominant ritmică, brutală, exasperantă, e o mărturie a forței, a mecanicii. Unde este adevărata adîncime a artei, lirismul?...".

În muzica noastră se dă glas din ce în ce mai puternic noii lirici a vremurilor de azi — liricii profunde a patriotismului socialist, a umanismului socialist. Muzica își găsește împlinirea misiunii de îmbunare, de înfrățire dar totodată de avîntare la lupta dreaptă pentru binele, pentru înfrățirea popoarelor, pentru înălțarea patriei.

Legenda lui Orfeu nu a fost uitată! Făuritorii de oțel reșițan, creatorii de motoare bucureșteni, mînuitorii bisturiului își au orchestrele lor de amatori și cîntă muzica adevărată a lui Bach, Mozart, Beethoven, Șostacovici, Enescu.

Dar 23 August nu a însemnat numai eliberarea creației muzicale ci și a întregii vieți muzicale. Azi dorința lui George Enescu ca muzicienii să aparțină patriei și nu antreprenorilor a luat viață. Patria noastră democrat populară a îngrijit ca pe întreg cuprinsul ei să fie înființate orchestre simfonice de stat, teatre muzicale. Ultima stagiune a însemnat pentru Iași și Orașul Stalin îmbogățirea cu cîte un teatru muzical. Se rîdea odinioară de „Traviata la Mizil" ca un paradox utopic și tragi-comic. Dar azi simfonii de Beethoven și rapsodii de Enescu răsună la Focșani și Satu Mare, la Ploești și Bacău, la Galați și Craiova...

Statul democrat popular a achiziționat un număr de valoroase instrumente muzicale.

Multe din formațiile noastre au fost înzestrate cu instrumente muzicale noi, ceea ce a dus la ridicarea nivelului posibilităților interpretative. Soliștilor noștri li s-a oferit posibilitatea de a-și exercita arta pe instrumente de calitate; în acest sens este edificator faptul că lui Ion Voicu i-a fost încredințat un remarcabil Stradivarius, spre a-i da depline posibilități de afirmare a talentului său. Această acțiune continuă, fiind prevăzută în înzestrarea interpreților noștri — atît a soliștilor cît și a colectivelor — cu un instrumentar cît mai bun.

23 August a spart și zăgazurile care opreau publicul într-adevăr mare să pătrundă în sala de concert. Totul este făcut pentru ca muzica să pătrundă adînc în marile mase, și roadele acestei acțiuni profunde, sistematice, continue, se văd: numărul iubitorilor de muzică crește neîncetat și crește, încetul cu încetul, și puterea lor de înțelegere a muzicii.

Toate aceste cuceriri sînt luminate de soarele eliberării. Toate poartă pecetea revoluției din anii aceștia. Dar revoluția înaintează. Aceasta înseamnă muncă, munca înseamnă luptă necontenită împotriva tuturor celor care vor să reînvie vremuri apuse, luptă împotriva celor care vor să ne abată din drumul drept. În acest sens, recenta Rezoluție a C.C. al P.M.R., arătînd pericolul pe care abaterile fracționiste ale tov. Iosif Chișinevschi și Miron Constantinescu îl reprezintă, a deschis drum mai departe, mai clar, dezvoltării noastre. În Rezoluție se arată: „O deosebită atenție trebuie dată educatiei patriotice a oamenilor muncii. Prin opere literare și artistice, prin presă, radio, conferințe, trebuie cultivată dragostea de patrie, tradițiile progresiste, amintirea luptelor eroice ale poporului pentru independență națională și libertate, a participării

Romîniei la războiul antifascist, a luptei revoluționare a clasei muncitoare și a partidului, mîndria pentru marile realizări obținute de popor sub conducerea partidului, întărind hotărîrea oamenilor muncii de a înfrunta orice greutăți cînd o cer interesele patriei și ale socialismului.

Aceste sarcini patriotice de cinste trebuie să stea în centrul preocupărilor noastre de viitor. Îndeplinindu-le, întărim izbînzile obținute în anii eliberării.

23 August 1944—23 August 1957... Între aceste date e cuprinsă o epocă, epoca deschisă de MAREA ELIBERARE.

* * *

O nouă afirmare internațională a artei romînești

Numeroase premii obținute de artiștii romîni la Festivalul de la Moscova

In ziua de 7 iulie crt. în sala Coloanelor a Casei Sindicatelor, în Sala mare a Conservatorului și în Sala de concerte Ceaikovski din Moscova a avut loc închiderea festivă a concursurilor artistice internaționale ale Festivalului și decernarea medaliilor de laureat al Festivalului și a diplomelor.

Rezultatele concursurilor artistice constituie o frumoasă consacrare internațională a artei romînești. **Romînia se numără printre țările care au obținut cele mai multe insigne de aur și argint, la multe concursuri toți artiștii romîni fiind premiați. La Concursul de creație muzicală au obținut premiul I și medalii de aur Radu Paladi și Ileana Marinescu. Radu Paladi pentru lucrarea „Dar de nuntă" (text de Ion Serebreanu) la genul cantate și oratorii, iar Ileana Marinescu pentru „Zboară cîntec" (text de Nina Cassian) la genul cîntece, romanțe, coruri.**

Premiul II și medalie de argint a primit Tiberiu Olah pentru „Cantata".

Premiul III și medalii de bronz au primit Dumitru Capoianu — pentru lucrarea simfonică „Divertisment pentru instrumente de coarde și două clarinete", Radu Paladi — pentru lucrarea de muzică de cameră „Cvartet în do minor" și Vasile Timiș — pentru „Cîntec despre Zoia" pe text de E. Dragoș.

La concursul de dansuri populare au obținut premiul I și medalii de aur Ansamblul de dans al U.T.M., condus de Aurelia Săucescu, cuplul: Iosif Bereczki și Ion Cîmpeanu, Ansamblul de dans „Carpați" condus de Spînu Iulian, Ansamblul de dans „Doina" condus de Vladimir Vedea.

La concursul de balet clasic au primit Premiul I și medalie de aur Gabriel Popescu, premiul II și medalii de argint Alexa Dumitrache, Makcsai Eva, Valentina Massini Larisa Șerban, premiul III și medalie de bronz Eugen Mărcui și diplome Gh. Ilis, Ion Ilis și Constantin Niță.

La concursul de pian Alexandrina Zorleanu a obținut premiul III și medalie de bronz.

La concursul de instrumente de suflat concurenții romîni au obținut următoarele premii:

Flaut: Ion Năstase — premiul II, oboi: Guți Edi — premiul III, clarinet: Elisabeta Gregorian — diplomă, corn: Paul Staicu — premiul II.

La instrumente de coarde Daniel Podlovschi și Varujan Cozighian au obținut premiul II și medalie de argint la vioară.

La instrumente populare concurenții romîni: Damian Luca Ion Lăceanu, și Pop Stănescu, precum și ansamblul „Doina" condus de Ionel Budișteanu au obținut premii I și medalii de aur, iar N. Albulescu, premiul II.

La cîntec popular, concurenții romîni Ion Cristoreanu și Angela Moldovan au primit premii I și medalii de aur.

La concursul de canto clasic premiul I și medalii de aur au obținut Teodora Lucaciu și Ladislau Konya.

Concurenții romîni Livia Liseanu, Lucia Stănescu, Cornel Stavru și Ion Prisăcaru au primit premiul II și medalii de argint.

La concursul de acordeoane concurentul romîn Ion Lescenco a primit premiul III și medalia de bronz.

Au primit de asemenea premiul I și medalii de aur Corul U.T.M. condus de Marin Constantin și Orchestra de estradă condusă de Teodor Cosma.

PROBLEME ŞI DISCUŢII

Pentru îmbunătăţirea activităţii teatrelor muzicale

de FR. SCHAPIRA

Bucureştiul, Clujul, Timişoara, Iaşul, Oraşul Stalin, Galaţii sînt azi înzestrate cu teatre muzicale care îşi desfăşoară activitatea într-un ritm susţinut, atrăgînd un public din ce în ce mai numeros. Un asemenea „aparat“ de teatre muzicale impune o adîncă chibzuială în probleme legate de repertoriu, calitatea producţiei artistice, felul în care este ea primită de public şi privită de critică. Dincolo de numeroasele chestiuni organizatorice, activitatea teatrelor noastre muzicale ridică probleme de natură estetică, ideologică, ce se cereau de mult discutate. De aceea, consfătuirea teatrelor muzicale din ţară, organizată la sfîrşitul stagiunii de Departamentul Culturii a fost salutată cu căldură de oamenii de artă care-şi desfăşoară activitatea în cadrele teatrelor.

Problemele care frămîntă pe cei legaţi de teatrul nostru muzical sînt multiple şi, în ultimul timp, aceea a repertoriului îşi croieşte drum cu forţă tot mai mare spre primul plan. S-au făcut auzite voci din ce în ce mai numeroase şi mai puternice care au arătat că situaţia de rămînere în urmă în care se află repertoriul nostru la ora de faţă nu mai poate dăinui. Ideea lărgirii repertoriului nostru a constituit una din ideile fundamentale ale referatului Direcţiei Muzicii, care a fost expus de tov. Constantin Rădulescu. S-a constatat că în ciuda faptului că la teatrele noastre muzicale se duce o muncă susţinută şi au loc premiere de operă pe tot întinsul ţării, repertoriul de bază rămîne limitat.

Cu decenii în urmă, cînd nu fiinţa încă nici o operă romînă în ţară, George Enescu îşi exprima o dorinţă, un ideal, pentru a cărui realizare a militat şi el cu ardoarea patriotică ce-i era proprie: „O operă unde să cîntăm în limba noastră, cu cîntăreţii şi muzicanţii noştri, marile capodopere de Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, supraomenescul Wagner, apoi frumoasele opere moderne ca „Pélléas şi Melisanda“ de Debussy, „Ariana şi Barbă-Albastră“ de Paul Dukas, „Boris Godunov“ de Musorgski, „Salomeea“ de Strauss, mai tîrziu, apoi, cînd vom avea, şi lucrări lirice romîneşti bune.

În locul tuturor acestora trebuie să înghiţim şi azi încă veşnicul „Bal mascat“, indiscretul „Rigoletto“ şi inevitabila „Traviata“ şi alte vechituri. Dacă, cu orice preţ, vrem Verdi, de ce nu i-am putea monta capodopera „Falstaff“?...

Însfîrşit auzim şi „Aida“ şi „Faust“ ceea ce e puţin mai bun şi „Carmen“ care-i bună de tot... Însă făcînd abstracţie de acestea, de ce să nu depăşim vechiul repertoriu de provincie pentru ca să procurăm publicului nostru momente de un ordin intelectual mult superior? S-ar putea imagina oare să fie nedemn de aceasta publicul care participă în masă la concertele clasice duminicale, la aceste concerte admirabile şi educative, oare acelaşi public să nu cerceteze opera noastră?

Cum se poate că publicul nostru aşa de treaz nu reclamă, nu cere să asculte pe cîntăreţii săi,... care aparţin patriei înainte de a aparţine antreprenorilor, să-i asculte în operele nemuritoare, care înnobilează pe cei ce le ascultă, care ridică la înalt nivel moral şi fac parte din adevărata civilizaţie?... Noi avem nevoie de aceasta!...

Adevăratul nostru repertoriu va trebui să fie compus din capodoperele pur autentice, înalte şi nobile — şi aceasta va fi un pas înainte către adevărata civilizaţie“.

Din nefericire, aceste cuvinte au rămas în mare măsură actuale şi ar fi putut răsuna, doar cu mici modificări, de la tribuna consfătuirii teatrelor muzicale.

Avem azi opere în care se cîntă în limba noastră iar minoritatea naţională maghiară de la noi are o operă în care se cîntă în limba ei maternă. Cîntăreţii noştri au încetat să depindă de antreprenori şi aparţin într-adevăr patriei. Pe scenele teatrelor noastre muzicale se reprezintă o serie de lucrări lirice romîneşti care înseamnă nu numai căutări creatoare susţinute dar şi realizări artistice de necontestat. Dar în privinţa repertoriului general teatrele muzicale bat pasul pe loc. Din repertoriu lipsesc opere de Monteverdi sau Gluck, lipsesc capodopere mozartiene ca „Don Juan“ sau „Flautul fermecat“, lipsesc opere de Weber şi cele mai reprezentative opere de Wagner. Musorgski nu e jucat nicăieri în ţară. Verdi nu este reprezentat prin capodopera sa „Falstaff“, iar Debussy, Dukas, Ravel, de Falla, Bartok, Berg, Stravinsky, Prokofiev şi însfîrşit Enescu, — sînt nume care nu-şi află locul pe afişele teatrelor noastre muzicale. Dacă ne-am arunca privirea asupra repertoriului modestei dar vrednicei trupe de operă a lui George Stephănescu, am putea constata cu adîncă uimire că la sfîrşitul veacului trecut, se reprezentau opere de seamă ca „Pescuitorii de perle“ şi „Carmen“, „Traviata“, „Aida“, „Ernani“, „Trubadurul“, „Mignon“, „Cavaleria rusticana“, „Hughenoţii“, „Lucia“, „Martha“, „Faust“, „Bărbierul“, „Tannhäuser“, „Manon“, „Gioconda“, „Norma“, „Lohengrin“, şi încă multe alte opere, precum şi operete.

În ultimul timp, unele teatre muzicale tind să îndrepte această stare de lucruri : la Teatrul de Operă şi Balet au început repetiţiile cu „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg“ şi lucrările preliminare cu „Oedip“. Clujul, cu cele două opere ale sale, anunţă „Don Juan“, „Freischütz“, „Vasul fantomă“, „Krutniava“ (operă contemporană slovacă) ş. a. In cursul muncii la noul repertoriu reiese în evidenţă ce pagube artistice a adus faptul că mulţi ani nu s-au cîntat Wagner, Strauss şi opere din repertoriul contemporan universal. Cu atît mai mult eforturile trebuie sporite în acest sens. Repertoriul trebuie echilibrat în aşa fel încît să dea o imagine corespunzătoare a istoriei multiseculare a teatrului muzical. Mulţi din cîntăreţii noştri, atît în concerte simfonice cît şi în spectacole de operă din ţară şi de peste hotare, odinioară şi în zilele noastre, dovedesc că au toate posibilităţile de a face faţă unor opere complexe, dificile, de Wagner, Debussy, Strauss etc. În acest sens, recenta sărbătorire a baritonului Petre Ştefănescu-Goangă ne aduce aminte de faptul că valorosul artist a interpretat cu strălucire roluri esenţiale din „Boris Godunov“, „Falstaff“, „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg“, „Tetralogie“ ş.a.

Şi nu este oare un regretabil paradox că teatrul nostru muzical, dispunînd de talente care atrag atenţia teatrelor de operă din multe ţări europene şi se bucură de o înaltă apreciere, se află, din punctul de vedere al repertoriului, la un nivel scăzut ?

În cadrul preocupărilor de repertoriu, creaţia romînească trebuie să ocupe un loc special. În acest sens T.O.B. şi Opera romînă din Cluj constituie exemple demne de urmat. Dar preocuparea pentru reprezentarea în cele mai bune condiţii a repertoriului original trebuie să fie îngemănată cu o înaltă exigenţă, cu un ascuţit spirit de discernămînt critic. Problemele repertoriului sînt multiple. Elaborarea repertoriului trebuie să ţină seama de o serie de condiţii concrete, din care cele organizatorice sau cele legate de gradul de pregătire a interpreţilor şi publicului nu sînt cele mai neînsemnate. Ceea ce se cere însă în clipa aceasta este ieşirea din inerţie, din comoditate rutinieră, din ritmul greoi de lucru, ceea ce se cere este o operativitate mai mare în această direcţie. Ideea susţinută de un vorbitor de a se înfiinţa un mic teatru experimental care să fie un laborator atît pentru compozitori, interpreţi şi regizori cît şi pentru... public, merită a fi luată în considerare, putîndu-se integra într-un plan de perspectivă.

Dar problemele repertoriului nu sînt unicele probleme ale teatrului muzical. O dată ales, repertoriul trebuie prezentat şi, în legătură cu aceasta, se ridică multiplele probleme ale producţiei artistice — ale regiei, conducerii muzicale, execuţiei scenico-muzicale etc. S-a vorbit foarte mult în ultima vreme de hipertrofierea elementelor scenografice, de montare, în spectacolele noastre de operă şi balet. Pe bună dreptate s-a arătat că, în mare măsură, lipsa de varietate în repertoriu, „reluările“ succesive, determină încercările de „reînnoire“ continuă a montării, ducînd-o uneori la proporţii de moloch... Această tendinţă a fost viu criticată în ultimul timp. O reîntoarcere către simplitatea expresivă este din ce în ce mai necesară. În acest sens trebuie studiate realizările teatrului contemporan şi asimilate în mod creator elementele lor viabile. În vremea noastră se afirmă cu putere tendinţa de a întemeia originalitatea regiei, montărilor, pe scoaterea în evidenţă a bogăţiei **muzicii**. Simplitatea este un semn de maturitate iar teatrul nostru muzical tinde să se maturizeze necontenit...

În ceea ce priveşte calitatea muzicală a spectacolelor ea este asigurată de muzicieni vrednici dintre care mulţi ne reprezintă cu cinste arta şi peste hotare.

Ceea ce se impune însă este realizarea unei mai mari omogenităţi în interiorul spectacolelor, între spectacole, între teatre muzicale. Munca asupra muzicii, asupra textului muzical, asigurarea unităţii muzicale (de nivel şi de concepţie) a spectacolului îşi află locul de căpetenie în rîndul îndatoririlor teatrelor muzicale.

★

La Consfătuirea recentă s-a născut o falsă problemă a „ierarhizării“ activităţii regizorului şi dirijorului. Discuţiile multiple în jurul acestei false probleme dovedeau numai că, în unele cazuri, conducerea teatrelor muzicale nu a reuşit să impună crearea unui climat de colaborare rodnică, pusă în slujba artei şi nu a vreunor considerente de amor propriu, între dirijori şi regizori. Din fericire discuţiile au arătat că în cele mai multe cazuri colaborarea dirijor-regizor e bună şi fructuoasă.

Un aspect care a ieşit clar în evidenţă îl constituie rămînerea în urmă a criticii şi muzicologiei în discutarea concretă a problemelor teatrelor noastre muzicale (lucru care nu scuză încercările făcute de unele capete înfierbîntate de a defăima pe critici). Multe din criticile aduse criticii noastre sînt într-adevăr juste. Astfel, spectacole de operă sau balet — atît din Bucureşti cît şi din provincie — au rămas neconsemnate nediscutate de critică. Cronicarii noştri îşi concentrează în primul rînd atenţia asupra concertelor iar spectacolul — fie operă, operetă sau balet — este lăsat pe al doilea plan. Dar chiar și consemnarea critică a unui eveniment din domeniul teatrului muzical este insuficientă. Avem nevoie de articole de generalizare asupra problemelor spectacolului muzical, asupra problemelor repertoriului contemporan etc. Muzicologia a rămas datoare cu asemenea studii. Revista „Muzica" a oglindit și ea această rămînere în urmă a criticii și muzicologiei.

Recenta consfătuire a teatrelor muzicale a fost un fericit prilej de discutare a problemelor specifice genului. Dar discuțiile publice nu trebuie să aibă loc numai cu prilejul unor asemenea consfătuiri. Ele trebuie să continue și în intervalul dintre ele, contribuind la îmbunătățirea neîncetată a ținutei și la reîmprospătarea și îmbogățirea spectacolelor noastre lirice.

Rolul principal al școlii în rezolvarea problemei accesibilității muzicii

de Prof. A. TRIFU

Am citit cu atenție răspunsurile care au fost publicate în „Contemporanul" din 5 iulie 1957, cu privire la problema accesibilității muzicii.

Apreciem ca fiind foarte utilă această anchetă, fiindcă din ea s-a desprins o concluzie, unanim exprimată, și anume : **accesibilitatea muzicii este un rezultat al procesului de educație.**

Această concluzie are o deosebită însemnătate, pentru că în primul rînd dezvăluie un punct de vedere just al compozitorilor în ceea ce privește necesitatea păstrării exigenței față de nivelul creației muzicale. În al doilea rînd, apare destul de clară ideea că o condiție sine qua non pentru satisfacerea reală a imperativului privitor la nivelul creației muzicale este procesul educației auditorului.

Astfel s-a impus teza dependenței, într-un anumit fel, a valorii creației de educație și prin aceasta însăși realizarea compozitorului de activitatea educatorului. Asupra acestor observații nu mai este nevoie să ne oprim, socotind că există un consens general despre valabilitatea lor.

În schimb, vom încerca să stăruim asupra unei probleme care după părerea noastră merită o analiză specială : **rolul școlii în problema accesibilității muzicii.**

În discutarea soluțiilor care ar duce la rezolvarea accesibilității muzicii au fost enumerate o serie de mijloace, **fără a se preciza însă care dintre ele are un rol mai direct :** școala, radioul, concertele-lecții, formațiile corale și instrumentale de amatori, școala populară de artă etc. ?

Nefăcîndu-se această precizare, nu s-au relevat căile cele mai potrivite, pe care mergîndu-se, s-ar putea lupta împotriva acceptării atît de ușor a muzicii lipsite de conținut înalt și expresivitate. La fel, nu s-a încercat o aprofundare a fenomenului destul de îngrijorător al sălilor de concert nepopulate de elevi și studenți. Astfel, de exemplu, deși pentru stimularea interesului publicului auditor au fost aduși soliști și dirijori din alte localități, cu valoare deosebită, totuși sala de concert a Filarmonicii din Cluj a rămas pe jumătate goală ; din cei aproximativ 150.000 de locuitori ai marelui oraș menționat mai sus, nici 2.000 nu sînt amatori de concerte ! (Dorin Pop „Insemnări despre stagiunea Filarmonicii" — „Tribuna" 7 iulie 1957).

Și încă șirul aspectelor accesibilității muzicii nu este epuizat prin problemele indicate mai sus. Am vrea să mai semnalăm încă una și anume : **accesibilitatea cu adevărat a tuturor, la muzică,** fiindcă avem impresia că atenția cercetătorilor s-a oprit îndeosebi asupra locuitorilor orașelor mari, lăsîndu-se la o parte imensa masă ce locuiește la sate și în orașele mai mici.

Așadar lipsurile în direcția accesibilității muzicii privesc sfera acelora care ar trebui să aibă deschis drumul spre muzică, precum și calitatea accesului pe care o parte din cetățenii țării noastre o au.

În fața acestui tablou negativ o întrebare se pune, recunoscînd că educația este calea principală pentru obținerea accesibilității : **care este mijlocul de bază ce poate fi folosit ?**

Răspunsul la această întrebare, în sensul în care noi îl considerăm just, ar satisface, desigur deocamdată pe plan teoretic, problemele ce ni le-am pus mai sus și care n-au fost suficient de bine sezisate în ancheta „Contemporanului".

Este util să reținem în primul rînd necesitatea distincției dintre **muzica drept artă,** și **muzica drept obiect de învățămînt.**

Și arta și obiectul de învățămînt educă.

Însă arta educă un anumit public, constituit mai cu seamă din adulţi iar obiectul de învăţămînt educă un alt public, cu precădere copii şi tineret.

Pe de altă parte, arta educă în vederea lărgirii şi adîncirii gustului muzical, pe cînd obiectul de învăţămînt în vederea aşezării temeliei gustului pentru muzică.

Ca artă, muzica educă prin interpreţi, în cursul audierii concertelor ; ca obiect de învăţămînt, muzica educă prin profesori, în cursul procesului de învăţămînt.

Ca artă, muzica educă un public instruit deja, ca obiect de învăţămînt muzica educă un public ce se află în cursul instruirii.

Muzica drept obiect de învăţămînt devine deci factor al accesibilităţii muzicii drept artă ; auditorul este fostul elev.

Aceasta ar fi corelaţia normală înăuntrul problemei accesibilităţii, numai că pentru ţara noastră, cel puţin, avem impresia că aşezarea temeliilor gustului pentru muzică priveşte nu numai pe copii şi tineret, dar şi pe adulţi şi ca atare s-ar impune, **în primă urgenţă,** educarea tuturor în vederea accesibilităţii prin muzică drept obiect de învăţămînt.

Intr-adevăr, o sumară cercetare a situaţiei în care se află cei mai numeroşi cetăţeni ai ţării noastre, în faţa specificităţii muzicii, din punct de vedere al limbajului prin care se exprimă sentimentele şi gîndurile despre lume şi viaţă şi în faţa discernămîntului necesar deosebirii între operele valoroase şi produsele inferioare, nu se poate spune să este asigurată temelia. Dimpotrivă, se poate afirma că aceasta se află într-o atît de mare suferinţă încît ne-am încumeta să spunem că ne aflăm în faţa unei piramide paradoxale, care are vîrf dar este lipsită de bază de susţinere.

Materialul sonor, oricît de mult ar solicita auzul, nu este material muzical decît pentru acela care a învăţat muzica şi a primit educaţie muzicală ; succesiunea de sunete nu devine frază muzicală decît pentru cel ce şi-a însuşit alfabetul şi şi-a dezvoltat gîndirea. Opera muzicală este o generalizare sensibilizată prin sunete şi ca atare trebuie receptată nu numai senzorial dar trebuie înţeleasă şi trăită astfel.

In relaţia dintre muzică şi om, un întreg complex psihologic — sensibilitate, afectivitate, imaginaţie, gîndire etc. este prezent şi nu se află la naştere în deplină capacitate de activitate.

Abia în procesul dezvoltării acestui complex psihic auzul devine apt de a deveni receptacol muzical. Este suficient să ne amintim că la naştere copilul percepe întîi zgomotele şi mult mai tîrziu, din cauza influenţelor din jurul său, începe să facă deosebirea între zgomote şi sunete şi după aceea distincţia între diferitele calităţi ale sunetului, impunîndu-se în primul rînd şi în ordine cronologică intensitatea, apoi înălţimea şi destul de tîrziu timbrul.

Practica pedagogică şi cercetările întreprinse în învăţămîntul muzical, mai relevă alte două fenomene : afonismul la vîrsta copilăriei şi preferinţa pentru produsele inferioare în perioada pubertăţii şi adolescenţei.

Afonismul este în marea majoritate a cazurilor de elevi inventat de către ei, dar cu motive reale, unul dintre acestea fiind tocmai lipsa unei educaţii sau influenţa unei îndrumări greşite în perioada copilăriei în ceea ce priveşte justa legătură între aparatul fonator şi aparatul auditiv.

Cît priveşte dubiosul gust muzical al elevilor în perioada pubertăţii şi adolescenţei, este de observat că este tot urmarea absenţei unei educaţii şi instrucţii corespunzătoare. In această direcţie putem da un exemplu, care, *fiind colectiv, are putere de generalizare.* Intr-o şcoală pedagogică din Bucureşti, un candidat student urma să ţină lecţia despre viaţa şi opera lui Beethoven. In momentul cînd studentul propunător a anunţat subiectul, elevele anului IV au cerut să li se predea mai bine despre muzica de dans şi folosind melodii din circulaţia curentă. Bineînţeles că studentul a trăit o puternică depresiune, situaţie sufletească ce a diminuat foarte mult din efectul predării şi părea să dea cîştig de cauză elevelor. In lecţia următoare a fost reluat acelaşi subiect, folosind procedee mai juste, după care, aceleaşi eleve au cerut ore speciale cînd să asculte muzica simfonică şi s-au interesat de programele de concert.

In coloanele „Contemporanului" şi ale „Tribunei" s-au putut citi rînduri despre lipsa în sînul auditoriului din sălile de concerte a elevilor, studenţilor şi adulţilor. Care este cauza ?

Nu este greu, în lumina celor spuse mai sus, să arătăm că aceasta constă în lipsa de înţelegere, teoretică şi practică, a diferenţei dintre muzica drept artă şi muzica drept obiect de învăţămînt şi în neînţelegerea relaţiilor de determinare ce există în problema accesibilităţii muzicii drept artă şi muzica drept obiect de învăţămînt.

Cu alte cuvinte, **nu s-a observat care este baza şi care este vîrful piramidei,** ce este primordial în relaţia auditor-operă muzicală. Adică nu s-a reţinut **rolul principal al şcolii în rezolvarea problemei accesibilităţii muzicii.**

Dar recunoaşterea rolului principal al şcolii, în problema accesibilităţii muzicii, atrage după sine rînduirea treptelor pe care trebuie să se păşească în rezolvarea acestei probleme, trepte atît în ceea ce priveşte vîrstele, cît şi în ceea ce priveşte volumul şi calitatea cunoştinţelor muzicale, corespunzătoare vîrstelor. De asemenea, recunoscînd acest rol al şcolii descoperim instrumentul cel mai modern ce se poate folosi astăzi pentru cultivarea celui mai mare număr de viitori auditori, instrument care este şcoala de diverse grade — elementar, mediu şi superior — şi de diverse tipuri — de cultură generală şi de cultură profesională. La fel, atribuind acest rol şcolii, asigurăm, datorită caracteristicilor ei, o educare şi instruire sistematică, potrivit principiilor şi metodelor pedagogice, prin cadre anume pregătite din punct de vedere muzical şi pedagogic.

Din acelaşi motiv, căpătăm o viziune justă asupra **contribuţiei şcolii faţă de contribuţia instituţiilor extraşcolare,** pentru vîrsta şcolară cum sînt casele şi palatele pionierilor, ca şi faţă de instituţiile extraşcolare din perioada post şcolară: cercuri, ansambluri corale şi instrumentale de amatori, lecţii-concerte etc. În această problemă merită să se sublinieze faptul că **şcoala** are **funcţia de a învăţa,** de a deschide interesul pentru muzică, de a descoperi şi îndruma aptitudinile muzicale, pe cînd **instituţiile şi mijloacele extraşcolare au rolul de a aplica învăţătura primită în şcoală,** de a dezvolta gustul la un nivel superior, pe un material muzical mai complex şi de a cultiva aptitudinile muzicale.

Rolul determinant al şcolii faţă de cel al căilor extraşcolare, trebuie să fie respectat. Aceasta pentru că sistemul şcolar fiind un sistem cu frecvenţă obligatorie şi regulată, asigură o asimilare gradată şi neîntreruptă a cunoştinţelor şi o dezvoltare a funcţiunilor psiho-fizice interesînd muzica, în mod sistematic, pe colective omogene, din punct de vedere al posibilităţilor generale, pe cînd căile extraşcolare practică o frecvenţă fluctuantă şi facultativă, cu colective de elevi sau de public inconstant şi fără omogenitate, fără putinţa urmăririi unui plan de muncă şi fără posibilitatea realizării unui control eficient asupra valorii influenţelor exercitate.

Nu trebuie uitat apoi că principial procesul de învăţămînt şcolar se realizează prin cadre didactice, pregătite ani îndelungaţi şi avînd aptitudini pentru această muncă, pe cînd procesul de influenţare extraşcolară are în multe cazuri cadre fără preocupări, fără pregătire şi fără aptitudini pedagogice, deşi poate din punct de vedere muzical au un nivel corespunzător: compozitori, critici muzicali, amatori de muzică etc. Nu am putea însă să nu ne exprimăm opinia că pentru ca formele extraşcolare să poată continua şi dezvolta cu succes munca începută de şcoală şi pentru ca să devină factori reali ai accesibilităţii, este o necesitate stringentă ca acei ce sînt însărcinaţi să mînuiască mijloacele extraşcolare să aibă o pregătire riguros controlată din punct de vedere muzical şi asigurată o pregătire pedagogică nu numai asemănătoare profesorilor dar şi diferenţiată de a acestora, dat fiind şi problemele şi materialul uman deosebit asupra cărora ei îşi exercită acţiunea.

Avînd în vedere cele arătate mai sus, am propune următoarele:

1. Extinderea muzicii pînă în clasa a XI-a a şcolii de cultură generală şi revederea programei în concordanţă cu necesităţile actuale;

2. Introducerea muzicii în şcolile cu caracter profesional, precum sînt acelea care pregătesc cadre pentru economia naţională, urmărindu-se astfel, ca toţi oamenii muncii să fie în contact cu comorile muzicii;

3. Lărgirea profilului actualelor şcoli elementare şi medii muzicale şi înmulţirea numărului acestora cu acest profil, pentru a se putea ocupa nu numai de educarea celor ce se vor consacra muzicii dar şi în direcţia formării publicului de concerte;

4. Reconsiderarea profilului şcolilor populare de artă, asemănător cu ceea ce s-a spus despre şcolile elementare şi muzicale, cu observaţia accentului aspectului asupra culturalizării muzicale;

5. Legături mai concrete şi mai sistematizate între formele şcolare şi formele extraşcolare de influenţare muzicală, cu diferenţierea clară a rolului fiecăreia;

6. Permanenta dependenţă a audierii muzicii de educaţia muzicală, pe bază de instrucţie muzicală, urmărind treptata şi continua dezvoltare a posibilităţilor psiho-fizice ale fiecărui individ şi cuprinderea tuturor oamenilor muncii de la oraşe şi sate, în procesul educării şcolare şi extraşcolare;

7. Intocmirea unui repertoriu adecvat fiecărei forme şcolare şi extraşcolare şi fiecărei trepte ale formelor respective;

8. Selecţionarea actualelor cadre didactice şi nedidactice, ce se ocupă cu instrucţia şi educaţia muzicală, după criteriul competinţei, şi pregătirea unui număr din ce în ce mai mare de cadre pentru formele şcolare şi pentru formele extraşcolare de educaţie şi instrucţie muzicală;

9. Dată fiind gravitatea şi extinderea deficitului pe care vechiul regim ni l-a lăsat în acest domeniu şi ale cărui urmări au fost relevate atît de pregnant în răspunsurile pe care le-au dat compozitorii, în cursul menţionatei anchete, considerăm că problema accesibilităţii muzicii merită o atenţie sporită, de interes naţional. Zoltan Kodaly a lansat o lozincă: „Nici un maghiar fară să ştie a solfegia“, lozincă ce a început a fi practicată nu numai la oraşe, dar în toate satele şi încă în cele mai mici.

Nu ne-am putea însuşi şi noi această deviză?

10. Pentru o cuprindere a tuturor aspectelor problemei accesibilităţii, în ceea ce priveşte aflarea celor mai bune şi mai practice pro-

cedee spre a o rezolva, ar fi utilă o consfătuire la care să participe: compozitori, interpreţi, profesori, conducători de ansambluri corale şi instrumentale de amatori şi profesionale.

★

Cînd am pus problema rezolvării accesibilităţii ne-am gîndit la rezolvarea bazelor şi a legăturilor dintre formele şcolare şi extraşcolare, de educare şi instruire în vederea formării publicului de concerte. Poate că ar fi fost potrivit să ne ocupăm de efectele educării şi instruirii tuturor, din punct de vedere muzical, în ceea ce priveşte creaţia artistică. De altfel, o asemenea lărgire şi adîncire a procesului educativ muzical implicit are şi consecinţe artistice, nu numai estetice. Dar abordînd asemenea problemă, am fi depăşit cadrul propriu-zis al subiectului, deşi merita o analiză foarte atentă legătura dintre aspectul estetic şi aspectul artistic pe care o generează accesibilitatea muzicii. Ar fi suficient să amintim numai că la acele popoare la care s-a înfăptuit de secole o extinsă şi adîncă educaţie şi instrucţie muzicală întîlnim concordanţa între atmosfera necesară aprecierii operelor de artă şi dezvoltarea într-un grad foarte înalt a talentelor acelor popoare.

Disonanţa, unul din aspectele armonice ale muzicii populare instrumentale din estul şi sud-estul Europei

de **ZENO VANCEA**

In studiul „Cum înţeleg eu caracterul popular în muzică", Aram Haciaturian, analizînd problema armonizării cîntecului popular armean, ajunge la următoarea concluzie: „O importanţă excepţional de mare trebuie acordată justului colorit armonic al melodiei naţionale. In aceasta constă una din manifestările cele mai importante ale activităţii auzului compozitorului. Fiecare melodie naţională trebuie să fie just înţeleasă din punct de vedere al construcţiei ei lăuntrice modal-armonice. Cît de mult supără auzul muzicianului care percepe fin muzica naţională, prelucrările meşteşugăreşti ale melodiilor orientale unde intonaţii populare originale, capricioase, sînt introduse în patul lui Procust al schemei armonice abstracte şi scolastice! Acelaşi lucru se petrece uneori şi cu temele populare ruse, schimonosite prin armonizări negîndite.

In experienţele proprii de căutare a determinării naţionale o mijloacelor modal-armonice, nu rareori porneam de la impresia auditivă produsă de sonoritatea concretă a instrumentelor populare cu construcţia lor caracteristică şi de tonurile care decurgeau de aici".

Această concluzie, bazată pe o adîncă cunoaştere a muzicii populare din Uniunea Sovietică, nu se referă numai la succesiunea armonică, la raporturile dintre acorduri — din multe puncte de vedere deosebite de cele existente în muzica occidentală, pe care le reclamă o armonizare conformă cu spiritul, cu structura melodică specifică acestor muzici populare — ci şi la un fel de a înţelege disonanţa deosebit de aceea care stă la temelia muzicii occidentale.

Conceptul armonic tonal al muzicii occidentale este bazat, între altele, pe deosebirea principială între consonanţă şi disonanţă, aceasta din urmă reprezentînd principiul tensiunii, în timp ce consonanţa reprezintă principiul destinderii. Disonanţa nu-şi îndeplineşte însă funcţiunea ei estetică decît în cazul rezolvării ei într-o consonanţă. In momentul în care un acord disonant nu mai este rezolvat, funcţia lui estetică se schimbă şi în loc de element de propulsie dinamică, el devine element coloristic, condiment sonor şi îşi pierde semnificaţia sa **principială** ca o categorie estetică deosebită de *acea căreia îi aparţine consonanţa* [1].

La noi, atît compozitorii cît şi folcloriştii nu au acordat încă o importanţă suficientă aspectelor armonice ale muzicii populare. Folcloriştii au fost preocupaţi pînă acum mai mult de notarea, înregistrarea şi sistematizarea melodiilor monodice şi numai sporadic şi cu totul tangenţial s-au interesat de aspectele de eterofonie şi armonie pe care le prezintă muzica populară instrumentală a tarafurilor de la ţară.

Compozitorii, necunoscînd procedeele populare de acompaniament a melodiilor de dans, în mod firesc nu s-au folosit pînă acum de ele. De altfel, procedeele componistice moderne de la Debussy încoace, bazîndu-se în general pe emanciparea din ce în ce mai mare a disonanței, ofereau posibilități asemănătoare de înveșmîntare armonică a melodiilor populare.

---

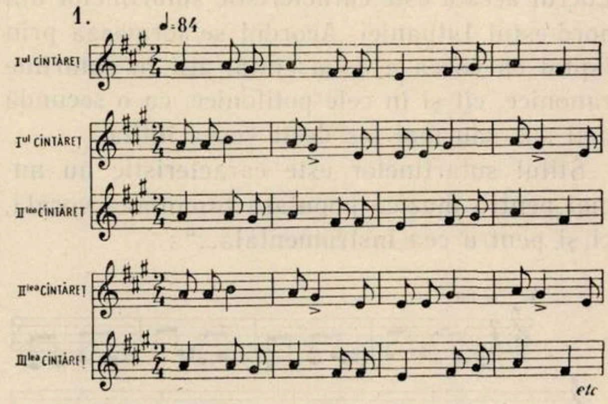
[1] Se pare că acest fel de utilizare a disonanţei (ca element coloristic) a pătruns în muzica occidentală profesională pe la sfîrşitul veacului al XIX-lea şi apare — după anumite antecedente pe care le reprezintă muzica lui Musorgski, — în mod mai frecvent şi mai caracteristic în muzica lui Debussy.

Problema disonanțelor în practica muzicală populară, prezintă interes deci în primul rînd din punct de vedere folcloric, ca un aspect întregitor al creației muzicale populare dovedind că în general îi este străină funcționalitatea apuseană, dar examinarea ei este prețioasă și din punct de vedere al esteticii muzicale, demonstrînd că folosirea disonanțelor nerezolvate nu trebuie să fie numai decît un semn de formalism, ca manifestare a unor speculații de sonorități inedite.

Dar problema folosirii disonanțelor în practica muzicală populară va trebui să constituie un prețios mijloc și pentru **știința folclorului comparat,** ca un element în plus de definire a asemănărilor și deosebirilor între muzici populare ale diferitelor națiuni, mai ales ale acelora care în practica lor stau încă pe baza conceptului monodic. Din acest punct de vedere trebuie menționat că folosirea disonanței într-un mod cu totul caracteristic, necunoscut în muzica populară occidentală, nu este un aspect specific numai practicii muzicale din sud-estul european, ea fiind o manifestare firească și în muzica altor popoare din Europa și din alte continente (Asia, Africa) și — ceea ce este demn de subliniat — nu ca un apanaj al unor triburi primitive ci ca un fenomen prezent chiar și în culturi muzicale străvechi (chineză, japoneză etc.). In muzica populară a unor republici din U.R.S.S., problema disonanțelor în practica muzicală populară a format obiectul unui studiu special din partea folcloriștilor și compozitorilor. Astfel compozitorul gruzin Arakișvili, în studiul său apărut în „Sovetskaia Muzîka" nr. 7/1952 pag. 42—45, arată că în muzica gruzină, instrumentiștii populari folosesc în mod frecvent acordurile de cvartă sau succesiuni de acorduri de cvartă ca acompaniament al melodiilor populare, fără a simți nevoia de a rezolva aceste acorduri, care constituie o disonanță destul de aspră. Autorul arată între altele : „...Putem noi oare să considerăm normele armoniei contemporane drept obligatorii pentru cultura populară gruzină veche ?... Este clar că problema disonanțelor și consonanțelor trebuie considerată concret, istoric și nu abstract, netinîndu-se seama de dezvoltarea cutărei sau cutărei culturi naționale". Și mai departe „...In arta populară gruzină a existat de mult un sistem muzical propriu care s-a păstrat pînă în timpurile noastre. Structura ei muzicală diferă de sistemul european contemporan în ceea ce privește noțiunile consonanței și disonanței".

Și în muzica populară lituaniană, după cum afirmă muzicologul Z. Slaviunas, disonanțele cele mai felurite fără rezolvare, constituie unul din mijloacele caracteristice de acompaniament și întregire expresivă a melodiilor populare. Sînt deosebit de interesante următoarele exemple de folosire pe scară largă a unor asemenea procedee polifonice în cîntece de un anumit gen care se numesc „sutartine". Autorul spune următoarele despre acest gen de cîntece populare : „Sutartinele canonice se execută în formă de canon vechi. Fiecare voce nouă intră de obicei pe la mijlocul celei precedente :

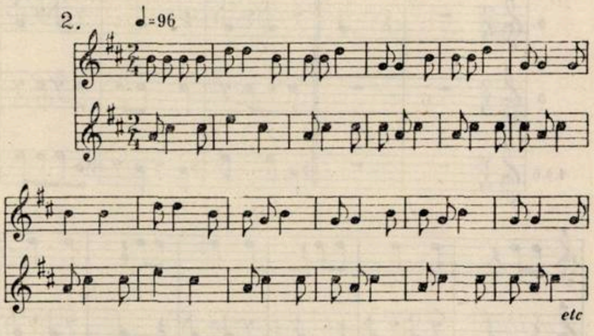
1.



Vezi culegerea „Probleme de muzică" din 1954

Alt gen de sutartine lituaniene este cel de polifonie liberă, în care se combină două linii melodice, mai mult sau mai puțin independente :

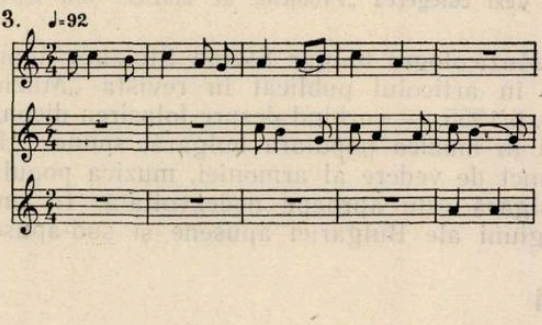
2.

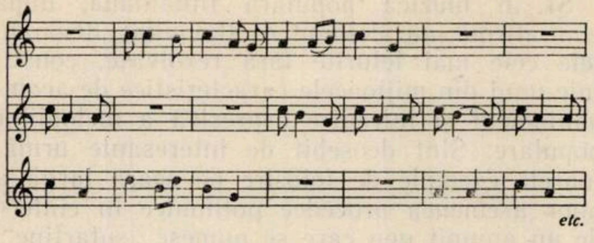


Vezi culegerea „Probleme de muzică" din 1954

Se cunoaște încă un fel se sutartine polifonice... Aici sînt trei voci diferite, atît melodic cît și ritmic...

3.



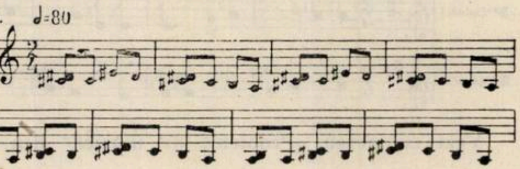


Vezi culegerea „Probleme de muzică“ din 1954

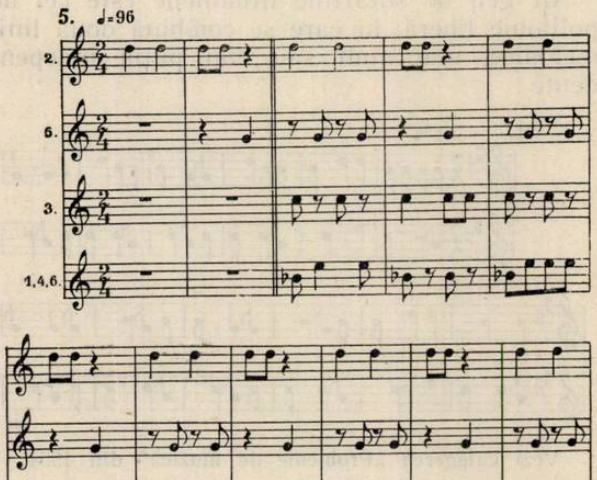
În continuare, Slaviunas precizează că: „Particularitatea cea mai caracteristică a sutartinei este consonanţa paralelă a secundelor. Lucrul acesta este caracteristic sutartinelor din nord-estul Lituaniei. Acordul se formează prin faptul că vocea a doua cîntă, atît în sutartine canonice, cît şi în cele polifonice, cu o secundă mai sus sau mai jos decît vocea întîia...

Stilul sutartinelor este caracteristic nu numai pentru muzica populară lituaniană vocală, ci şi pentru cea instrumentală...“:

4.



5.



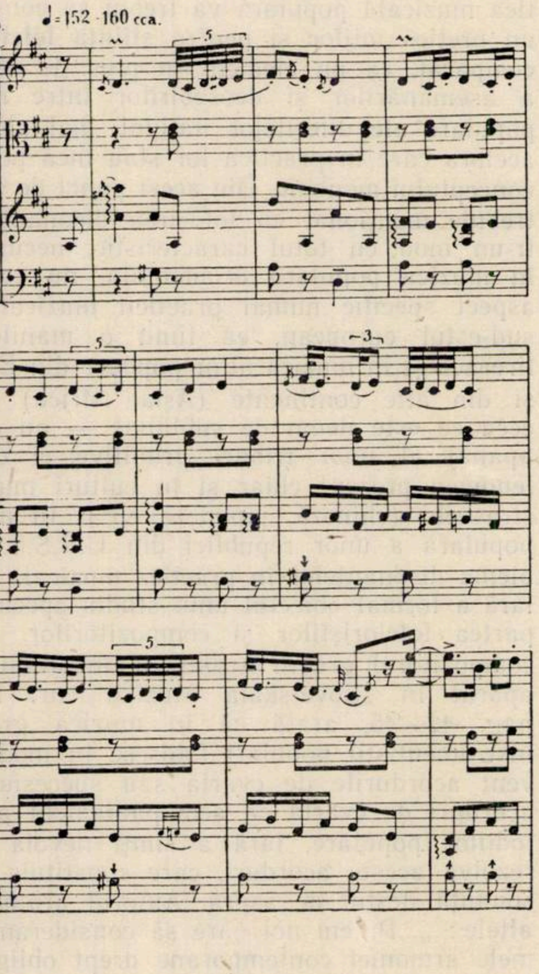
Vezi culegerea „Probleme de muzică“ din 1954

Muzicologul bulgar Stoian Stoianov Ivanov — în articolul publicat în revista „Muzica“ nr. 6/1955, — vorbind despre folosirea disonanţei în muzica populară bulgară, spune: „Din punct de vedere al armoniei, muzica populară bulgară este aproape nedezvoltată. În unele regiuni ale Bulgariei apusene şi sud-apusene există duete. În acelaşi timp ciocnirea în secunde mici este un fenomen foarte frecvent, însă în conştiinţa interpreţilor populari şi a poporului, secunda nu trăieşte ca o disonanţă care îşi caută soluţionarea în sensul apusean“.

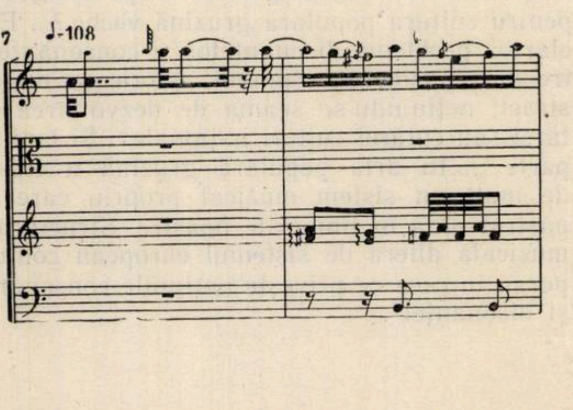
Muzicologul maghiar Lajtha László a constatat prezenţa disonanţelor ca un element constant în practica muzicală instrumentală romînă şi maghiară.

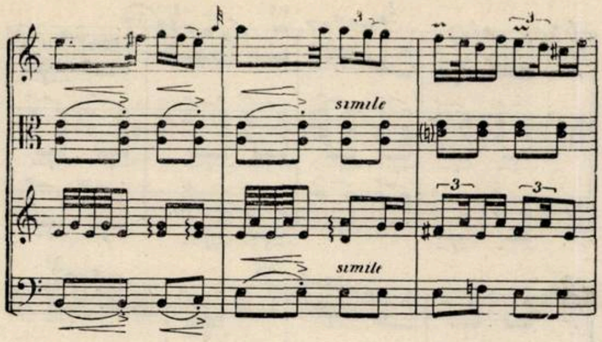
În prefaţa culegerii sale de muzică instrumentală populară romînă şi maghiară din comuna Körispatak, Lajtha László dă o descriere foarte sugestivă a felului de a cînta al tarafurilor din această regiune a Ardealului, tarafuri care au în repertoriul lor deopotrivă şi melodii maghiare şi romîneşti. Iată cîteva exemple din culegerea amintită:

6.

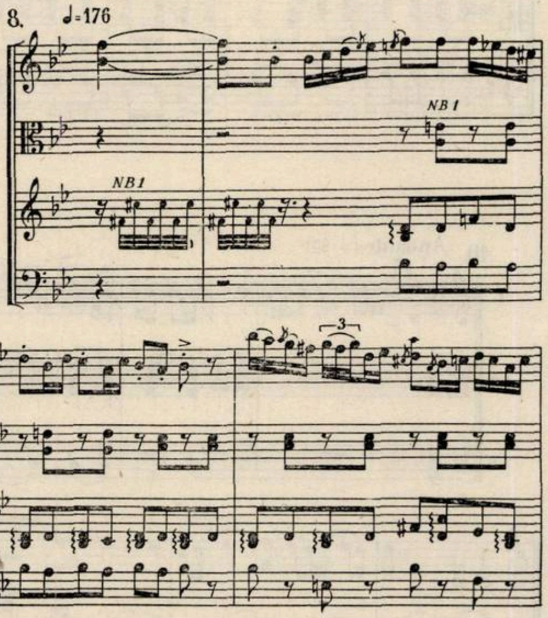


7





8.



Vezi cartea „Körispataki gyütés" Lajtha László

Utilizarea disonanţelor nerezolvate este un mijloc frecvent întîlnit în practica muzicală a tarafurilor ţărăneşti. Aceste disonanţe rezultă în general dintr-o conducere liberă, am zice lineară, a vocilor de acompaniament.

Care este concluzia care se desprinde din constatările muzicologilor de care am vorbit mai sus ? Putem vorbi oare de o simţire muzicală rudimentară care nu poate face o diferenţă între consonanţă şi disonanţă, de o lipsă de sensibilitate faţă de raporturile verticale ale unor sunete executate simultan ? Nu poate face oare instrumentistul popular deosebire între eufonie şi cacofonie? Este greu de închipuit că acei ce creează minunatele melodii care constituie dovada geniului muzical să fie atît de insensibili faţă de fenomenul armonic !

Explicaţia trebuie să o căutăm într-o altă cauză, anume în deosebirea care există între felul de simţire muzicală al popoarelor din sud-estul şi estul Europei şi acela al popoarelor occidentale.

După cum modurile populare cunosc alte raporturi funcţionale existente între acordurile ce pot fi constituite din sunetele care alcătuiesc respectivele moduri — diferite de cele existente în majorul şi minorul occidental — tot astfel şi întrebuinţarea disonanţei este mult mai liberă, din cauza primatului melodiei în aceste muzici populare faţă de elementul armonic. În timp ce melodia occidentală rezultă dintr-o concepţie apriorică armonică, după însăşi definiţia marelui teoretician si compozitor francez Philippe Rameau : „armonia naşte melodia", în muzica populară romînească, de exemplu, primatul melodiei este tot atît de evident pentru oricine o cunoaşte temeinic, astfel încît aceasta nu mai necesită o demonstraţie în plus.

Or, acest concept, eminamente melodic, aduce cu sine folosirea liberă a disonanţei sub formă de agregat al melodiei, sub formă de întregire sonoră a ei, sau în anumite cazuri aceeaşi prioritate melodică a vocilor acompaniatoare, instrumentalistului popular părîndu-i-se mult mai necesară conducerea acestor voci secundare, decît sensul şi raportul vertical.

Folosirea anumitor procedee specifice pentru muzica populară poate fi utilă şi muzicii profesionale romîneşti, cum ne-o dovedeşte creaţia compozitorilor clasici ruşi, mai ales a lui Musorgski.

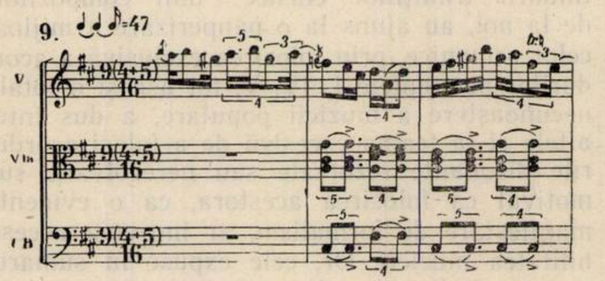
După cum, dintr-o greşită înţelegere „a continuării tradiţiilor clasice" unii compozitori de la noi, au ajuns la o pauperizare a mijloacelor armonice, prin folosirea exclusivă a acordurilor pe treptele I, IV, V, tot aşa şi o totală necunoaştere a muzicii populare, a dus între altele şi la teama excesivă de a folosi acordurile disonante rezolvate sau nerezolvate. sub motivul că folosirea acestora, ca o evidentă manifestare de formalism, ar îngreuia accesibilitatea muzicii. Or, cele expuse în sumarul nostru studiu, dovedesc că însuşi poporul se foloseşte în practica sa muzicală în mod amplu de disonanţă ca mijloc de expresie muzicală.

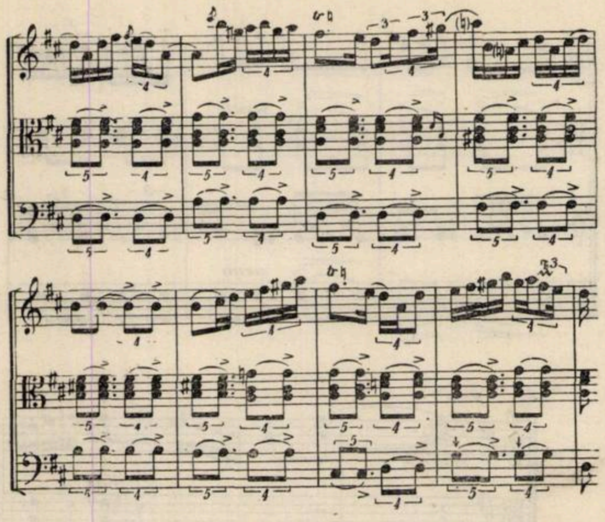
Consideraţiile de mai sus au fost sugerate de lucrarea compozitorului Pascal Bentoiu care în timpul activităţii sale la Institutul de Folclor din Bucureşti, a cules şi transcris un număr considerabil de dansuri populare, ce arată în mod sugestiv felul de a cînta al tarafurilor lăutăreşti, caracterul heterofonic al acompaniamentului. Autorul, în lucrarea sa „Muzica lăutărească din Ardeal" (în momentul de faţă încă manuscris), face următoarea observaţie în privinţa înveşmîntării armonice a melodiilor cîntate în taraf : „Construind succesiunea naturală a sunetelor : Do - Sol - Re - La - Mi - Si - Fa diez şi imaginînd pe fiecare din ele un acord major (în unele cazuri : acord major cu septimă mică), constatăm că din seria întreagă instrumentistul alege cîteva acorduri, vecine între ele (după tonica pe care o are) şi le înlănţuieşte de preferinţă gradat, sărind foarte arareori două trepte pe scara cvintelor"... Autorul lucrării citate pare să fi ajuns la concluzia că există o tendinţă pentru stabilirea unui raport funcţional al acordurilor, bineînţeles în cazurile în care aceasta nu este într-o vădită contradicţie cu structura modală a melodiei, refractară unei armonizări cu cadenţa perfectă. Dar chiar în cazurile unei potriviri între melodie şi armonie funcţională, se poate observa că membrii tarafurilor nu se sinchisesc cîtuşi de puţin de disonanţe chiar foarte aspre care rezultă din conducerea vocilor, din note pasagere ori eşapeuri nerezolvate. Acest fel de a armoniza nu se poate atribui unui simţ armonic presupus rudimentar al tarafurilor de la ţară, ci este probabil, în legătură cu acel simţ eminamente melodic, care iese în evidenţă şi în felul de a acompania melodiile, dînd naştere atît la acea heterofonie cît şi la o anumită formă de polifonie neevoluată.

Iată deci una din caracteristicile practicii muzicale a tarafurilor, care cu tot caracterul ei primitiv, ar putea da sugestii preţioase compozitorilor de muzică cultă. Din păcate, această problemă este încă prea puţin studiată, lucrarea compozitorului Pascal Bentoiu constituind numai un început, care trebuie neapărat continuat de cei de specialitate.

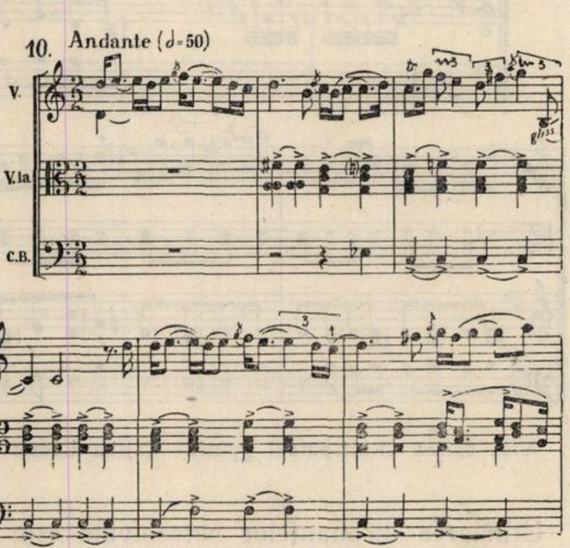
Dăm în încheiere cîteva din exemplele cele mai caracteristice în sensul celor arătate mai sus:

9.





10.



In legătură cu filmul nostru documentar

de E. ELIAN şi TH. MITACHE

Cercetătorul care îşi propune să analizeze în continuare, după problemele de dramaturgie muzicală ale filmului artistic jucat 1), pe acelea ale muzicii în filmul documentar, constată de la început că în marea lor majoritate, filmele documentare nici nu folosesc muzică originală, special scrisă pentru fiecare film în parte, ci aşa numite „aranjamente", — înşiruiri de piese muzicale existente, de genuri adeseori foarte diferite şi scrise de compozitori diferiţi. Dacă am lua ca pildă producţia cinematografică documentară din R.P.R. în ultimii 8 ani, am putea constata că în afara filmelor documentare, a căror muzică a fost compusă de Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Marţian Negrea, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Sabin Drăgoi, Nicolae Buicliu, Gheorghe Dumitrescu, Leon Klepper, Ion Vasilescu, Anatol Vieru, Sergiu Natra, Aurel Giroveanu (în genere, cîte un film pentru fiecare compozitor) tot restul producţiei de filme documentare a avut comentariul muzical bazat pe „aranjamente".

De ce este posibil să se folosească la filmul documentar „aranjamente muzicale", cînd la filmul artistic nu am văzut lucrîndu-se decît cu muzică originală? Răspunsul la această întrebare se bazează pe deosebirile esenţiale,

---

1) Vezi E. Elian: „Unele probleme ale dramaturgiei muzicale în filmul artistic", revista „MUZICA" nr. 6/1957.

de structură și de gen, între filmul documentar și filmul artistic. Astfel, la filmul artistic, care poartă probleme de dramaturgie internă, se impune ca muzica să întărească prin mijloacele ei specifice conținutul ideologic și afectiv al **anumitor** secvențe, lipsind din alte secvențe, în care dialogurile sau zgomotele trebuie să precumpănească și în care muzica nu poate fi de nici un folos. În felul acesta, muzica apare cu intermitență, dar efectul ei este cu atît mai puternic, cu cît ea intervine după o pauză, constituind un element de contrast. Bucățile de muzică sînt însă din această cauză în general foarte scurte, uneori chiar de numai 30—40 secunde, mergînd în mod curent pînă la maximum 3—4 minute. Cînd o bucată atinge 8—10 minute, aceasta constituie o rară excepție, în anumite filme cu caracter muzical sau cu multă acțiune și extrem de puțin dialog. Fragmentele de muzică la filmul artistic trebuie totodată perfect adaptate la conținutul secvenței respective, să înceapă și să se sfîrșească potrivit cu dramaturgia secvenței, să cuprindă eventual un leit-motiv cu tratarea impusă de desfășurarea acțiunii etc.

Este oare posibil să se găsească în literatura muzicală fragmente simfonice atît de scurte și care să corespundă totodată perfect la toate aceste cerințe? Poate, în mod excepțional, însă în general e limpede că nu. Iată de ce la filmul artistic se impune cu necesitate crearea unei muzici originale.

Alta e situația la filmul documentar, care fiind caracterizat printr-o mai accentuată generalizare artistică a unor idei, permite muzicii o mai largă dezvoltare pe secvențe mari. Reiese limpede de aci, că de data aceasta este mult mai ușor să se găsească piese muzicale care să corespundă pe fragmente mari cerințelor filmului. Iată de ce într-un atît de mare număr de filme documentare se folosesc aranjamente muzicale în locul unor compoziții originale.

Trebuie să constituie această constatare o piedică în activitatea de analiză și de generalizare pe care ne-am propus-o? Nicidecum. Dimpotrivă, studiind problemele pe care le ridică creația muzicii originale la filmul documentar, să atragem în sfera cercetărilor noastre și aranjamentele muzicale. În felul acesta nădăjduim să cuprindem ansamblul problemelor de muzică ale filmului documentar.

Dorim să precizăm însă de la început că nu ne referim la toate acele filme de scurt metraj care se cuprind de obicei în mod impropriu sub denumirea de filme documentare, cum ar fi de pildă filmele de reportaj, cele de popularizare a științei, etc., ci doar la filmele documentare cu caracter artistic, bazate pe un scenariu și care-și propun să realizeze tocmai acea generalizare artistică mai sus citată, pornind de la realitatea vieții cu tot ceea ce cuprinde ea: natura, oamenii, activitatea lor creatoare.

I. PROBLEME COMUNE CU FILMUL ARTISTIC

Numeroase sînt problemele comune ale muzicii la filmul documentar și la filmul artistic. Și la filmul documentar ca și la filmul artistic, compozitorul trebuie să studieze cu minuțiozitate scenariul, să se documenteze asupra problematicii filmului și să dea dovadă de multă inițiativă în relațiile cu regizorul. Și la filmul documentar sînt valabile unele principii generale privind folosirea muzicii de fond, ca de pildă necesitatea ca muzica să adîncească ideea principală a secvenței. Numai că aci, principalul pericol care se opune acestui principiu nu este — ca la filmul artistic — ilustrarea fiecărei mișcări a personajelor, ci dimpotrivă ilustrarea mai multor secvențe — adeseori total diferite — prin același fel de muzică. Exemplificînd această afirmație în producția cinematografică romînească, putem arăta că în timp ce filmul „Toamna în Deltă“ (regizor Paul Călinescu, compozitor Paul Constantinescu) constituie un model de felul cum trebuie urmărite secvențele unui film documentar printr-un comentariu muzical adecvat, sensibil, cînd liric, cînd dramatic, cînd spiritual, alte filme cuprind o muzică ce pare să se desfășoare independent de imagine, lipsind astfel conținutul de idei al secvențelor filmului de ajutorul pe care muzica în mod indiscutabil i-l poate acorda. Iată de pildă filmul „Baia Mare“ (regizor Ion Bostan, compozitor Marțian Negrea). Este, de altfel, un film reușit, care prezintă multilateral oamenii, bogățiile naturale, peisajul, industria, arta unei importante regiuni a țării noastre. Urmărește însă muzica diferitele secvențe ale filmului, pentru a pune în valoare — prin mijloacele ei specifice — principalele idei ale scenaristului și regizorului? Noi credem că nu. În afară de muzica pentru secvența „Jocul din Oaș“ — o izbutită prelucrare a unei teme locale —, în rest, compozitorul nu ține pasul cu regizorul, legînd printr-o muzică cu atmosferă insuficient diferențiată secvențe foarte deosebite, ca de ex. aceea a copiilor cu aceea a fruntașilor în producție sau secvența școlii de artă cu aceea a țăranilor oașeni care vin la oraș. Nu avem așadar aci o adîncire și o diferențiere clară a ideilor principale ale secvențelor, un comentariu muzical care să întregească imaginea, ci mai degrabă un fel de poem simfonic care — cu rare excepții, cum ar fi spre exemplu secvența citată a jocului din Oaș — se desfășoară independent de film. Și aceasta, deși „Baia Mare“ oferă compozitorului, prin varietatea secvențelor, mai multe prilejuri de a crea un șir de fragmente muzicale bine diferențiate și adecvate fiecărei secvenţe în parte, decît „Toamna în Deltă“, care este construit pe secvenţe mult mai dezvoltate şi mai asemănătoare între ele ca tematică. Şi totuşi, cît de bine reuşeşte muzica să urmărească la „Toamna în Deltă“ chiar părţi din secvenţe, uneori de numai cîteva secunde : un copil care se joacă cu o pisică atrage un scurt comentariu bazat pe cunoscutul cîntec popular „Melc, melc, codobelc“, o moară de vînt care se profilează la orizont aduce în orchestră o evocare a „Moraruluiˮ lui Kiriac, un cîrd de răţuşte care se zbenguie în apă sugerează compozitorului o muzică spirituală, un fel de scherzo foarte vioi în atmosfera specifică a secvenţei, în timp ce cîteva planuri de toamnă tîrzie îi inspiră o melodie nostalgică cu accentuat iz romînesc, intonată de clarinet şi harfă şi reluată apoi de flaut, — un scurt moment liric care adînceşte şi întregeşte atmosfera peisajului din imagine.

Muzica lui Paul Constantinescu la filmul „Toamna în Deltă“ face dovadă peremptorie a aportului pe care-l poate aduce unui film documentar, un comentariu muzical strîns legat de conţinutul filmului.

Aşadar, şi la filmul documentar, ca şi la filmul artistic, muzica trebuie să adîncească, să servească ideea principală a filmului întreg şi a fiecărei secvenţe în parte.

Un alt punct comun cu filmul artistic este şi acela privind greşeala ce se face uneori de a se folosi orchestra simfonică în scopul exclusiv de imitare, prin mijloacele ei specifice, a zgomotelor din natură. Este limpede că nimic nu se opune la crearea unei atmosfere prin folosirea în muzică şi a anumitor efecte onomatopeice, imitaţii de ritmuri sau zgomote de ambianţă. Aceste imitaţii nu trebuie însă să devină un scop în sine, o preocupare centrală, ci doar un fundal sonor peste care să răsune comentariul muzical al ideilor filmului. Altfel, se pierde din vedere esenţialul în favoarea unor elemente secundare, adeseori ocazionale, ale cadrului cinematografic. Aşa s-a întîmplat, de exemplu, la filmul „Baia Mare“, în care pe secvenţa excursiei cu trenul, orchestra se limitează să imite ritmul trenului şi pufăitul locomotivei, în loc să exprime ideea dominantă a secvenţei : bucuria oamenilor muncii care pleacă să petreacă o zi în cadrul minunat al naturii.

De asemenea, mai sînt comune şi principiile privind folosirea unei muzici unitare pe montaje rapide cu schimbări de ambianţe, dar cu unitate de idee, apoi condiţiile în care se poate folosi contrapunctul muzică-imagine şi citatul muzical şi în fine necesitatea creării unei coloane sonore, în care muzica şi zgomotele din natură să nu se contrazică, ci să se pună reciproc în valoare. In legătură cu acest ultim principiu, am vrea să ne referim la filmul despre gospodăria colectivă din Palazu Mare „Primăvara biruitoare“ (regizor Mircea Weiser, compozitor Nicolae Buicliu), pentru a ilustra felul cum nu trebuie construită o coloană sonoră din acest punct de vedere.

S-a mai spus şi o repetăm : muzica nu constituie un scop în sine în film, ea are rostul de a servi ansamblul cadrului cinematografic, de a pune mai bine în valoare ideile scenariului, prin mijloacele ei specifice. De aceea se poate accepta procedeul ca în coloana sonoră a unui film cu muzică originală să se introducă şi zgomote din realitate, dar după o prealabilă studiere de către regizor şi compozitor a benzii de zgomote, în vederea creării unui tot artistic unitar, în care zgomotele să nu cadă la întîmplare tocmai peste cele mai importante fraze muzicale, anulînd aportul artistic al compozitorului. Or, tocmai aceasta s-a întîmplat la filmul mai înainte citat. Peste cele mai inspirate fraze melodice, scîrţîie o roată, latră cîini, măcăie raţe, sună clopote, şuieră vîntul, ciripesc păsări, tropăie cai, duduie combaine şi tractoare, ţîrîie greieri, nemaivorbind de aportul generos al crainicului, care constituie o problemă aparte şi asupra căreia vom mai reveni. Suprapunerea întîmplătoare a unor efecte sonore peste muzică este de natură a dăuna în primul rînd filmului prin anihilarea reciprocă a acestor două elemente importante ale coloanei sonore.

Şi acum, să trecem la

II. PROBLEME SPECIFICE ALE FILMULUI DOCUMENTAR

Ca şi la filmul artistic, se pot formula unele principii foarte generale privind folosirea muzicii la filmul documentar. Vom încerca o expunere a acestor principii nu numai ca o concluzie după analizarea unui mare număr de filme documentare, ci şi bazaţi pe o argumentare teoretică verificată prin practică. Facem şi aci rezervă că nu pretindem să enunţăm toate principiile generale ce ar putea fi formulate în această privinţă, ci doar pe unele care ni se par a fi esenţiale.

Muzica filmului documentar nu trebuie excesiv fragmentată ; ea se poate desfăşura pe unităţi mai mari.

Aşa cum am mai arătat şi în introducere, filmul documentar nu poartă probleme de dramaturgie internă, nu duce conflictele pînă la ultimele lor expresii, nu necesită contraste puternice, dramatice, ca filmul artistic. De aci se poate trage concluzia că apariţia intermitentă a muzicii, necesară la filmul artistic pentru a crea efecte de contrast, nu-şi mai are îndeobşte o justificare în filmul documentar.

In afară de aceasta, tendinţa generală fiind de a lăsa cît mai mult să vorbească imaginea şi cît mai puţin crainicul, se impune ca în coloana sonoră a filmului să existe fie ambianţă, fie muzică. Cum însă ambianţa este în general folosită cu măsură în filmul documentar şi *nici nu este totdeauna cea mai indicată* pentru a crea o atmosferă, rezultă că rolul principal în coloana sonoră revine muzicii. In practică, aşa se şi întîmplă în marea majoritate a filmelor documentare.

Desigur că nu în toate cazurile va exista un comentariu muzical de-a lungul întregului film. Ne referim în special la acele cazuri în care secvenţe ale unor filme documentare se petrec într-un mediu unde abundă diferite zgomote naturale sau provocate de o activitate de producţie. In asemenea cazuri este totdeauna de preferat să se lase în coloana sonoră numai ambianţa, deoarece efectul muzicii suprapuse va fi atenuat de zgomote, iar acestea din urmă nu-şi vor mai produce efectul, tocmai din cauza muzicii. În producţia noastră recentă de filme, avem cazul secvenţei „Cascada" din filmul „Pe muntele Retezat" (regizor Erwin Szekler, compozitor Ion Dumitrescu), unde peste muzică se suprapune zgomotul cascadei, creîndu-se astfel o confuzie sonoră: nu se înţelege unde se termină zgomotele şi unde începe muzica. Dacă regizorul şi-ar fi precizat de la început intenţia de a folosi în această secvenţă zgomot de cascadă, desigur că s-ar fi renunţat la compunerea muzicii sau s-ar fi compus o muzică aflată ca ambitus deasupra sau dedesubtul frecvenţei zgomotului de cascadă.

Altfel s-a procedat la secvenţa „Vînătoarea de mistreţi" din filmul „Însemnări din Deltă" (regizor Mirel Ilieşu, aranjament muzical Th. Mitache). Întrucît în această secvenţă apar numeroase zgomote (împuşcături, lătrat de cîini, grohăit de mistreţi, foşnet de stuf arzînd, etc.), creatorii filmului au hotărît de la început să nu folosească muzică pe această secvenţă, obţinînd astfel un efect artistic convingător. De asemenea, şi la filmul „Pe urmele lui 1907" (regizor Virgil Calotescu, aranjament muzical Mihai Viişoreanu), coloana sonoră prezintă alternări de secvenţe muzicale cu secvenţe de zgomot de ambianţă. În mod justificat, autorii filmului au socotit de pildă că secvenţa represiunii poate avea un caracter dramatic mai accentuat dacă în locul muzicii, se va folosi zgomot de împuşcături, clopote, etc.

În afară de acestea, pot exista şi momente de tensiune sau de pregătire a unui moment culminant, în care lipsa muzicii accentuează dramatismul.

In orice caz, rămîne valabil principiul că la filmul documentar — spre deosebire de filmul artistic —muzica are posibilitatea de a se desfăşura pe unităţi mult mai mari, ceea ce uşurează simţitor munca compozitorului.

Pe măsură însă ce filmul documentar se dezvoltă către un gen de artă cinematografică tot mai evoluată şi mai originală, nu este exclus ca el să adopte unele din mijloacele filmului artistic, printre care şi pe acela al *folosirii intermitente a muzicii pentru adîncirea* şi sublinierea unor efecte de contrast.

Suprapunerea muzicii peste vocea crainicului trebuie făcută numai după studiul prealabil al locurilor unde va apare comentariul vorbit.

Adeseori, în filmele documentare expunerea *temelor muzicale la începuturi de secvenţe,* este acoperită de cuvintele crainicului, care explică imaginea. Abia după terminarea a una sau două fraze ale crainicului, muzica este lăsată „liberă", dar aceasta în momentul în care expunerea temei s-a terminat şi se aude în continuare dezvoltarea. Acest sistem se practică din nefericire destul de frecvent, încît în majoritatea cazurilor se aude numai dezvoltarea temelor şi nu melodia principală.

Dacă ne vom referi la producţia noastră naţională, vom găsi numeroase exemple ale acestei practici. Iată, de pildă, din nou „Toamna în Deltă". De la început, imaginea filmului ne prezintă un plan general al Dunării. Compozitorul a conceput în mod just pe acest plan prezentarea temei principale a filmului, care va reveni ulterior pe diferitele plimbări în canalele Deltei. Din păcate însă, frumoasa temă este imediat acoperită de cuvintele crainicului, care ar fi putut interveni fără nici o pagubă — ba dimpotrivă cu cîştigul pentru spectatori al ascultării unei sugestive teme *melodice — puţin mai tîrziu.* La fel se întîmplă ceva mai încolo, cînd o reuşită temă secundară este imediat strangulată de cuvintele de prezentare ale satului Mila 23. La fel se mai întîmplă de nenumărate ori în acest film, ca şi în „Industrializarea" (regizor I. Bostan, compozitor Gh. Dumitrescu), „Ogoare noi în Lunca Prutului" (regizor Puiu Constantinescu, compozitor Sergiu Natra), „Primăvara biruitoare", „Teodor Aman", „Nicolae Grigorescu" etc.

Un alt aspect al problemei raportului comentariu-muzică l-a constituit pînă nu de mult acela al cantităţii textului vorbit. Adeseori, mai ales în filmele noastre mai vechi, crainicul vorbea fără întrerupere, explicînd lucruri care apăreau limpezi în imagine şi nu necesitau nici un fel de subliniere verbală. In asemenea condiţii, întreaga muzică, adeseori concepută în strînsă legătură cu imaginea, devenea de prisos, fiind acoperită de textul vorbit, iar unii compozitori, ştiind de la început că muzica lor va fi acoperită de text, nu-i acordau întreaga atenţie şi toată exigenţa artistică pe care o meritau cele mai multe din filmele respective.

Pe de altă parte s-a căzut din partea unora dintre compozitori în extrema cealaltă, a pretenţiei de a se anula aproape total comentariul, lăsînd loc liber în coloana sonoră numai muzicii. Este oare just acest punct de vedere? Noi credem că nu. Comentariul face parte integrantă din sinteza cinematografică a filmului documentar. Folosit inteligent, cu măsură, comentariul vorbit reprezintă un element de bază al filmului. De aceea, nefiind de acord cu excesul de text vorbit, nu putem fi de acord nici cu cealaltă greşeală, a lipsei totale de comentariu, acolo unde i se simte nevoia.

Dacă, aşadar, un film are atîta text vorbit cît trebuie, atunci coloana sonoră trebuie concepută prin îmbinarea organică a textului şi a muzicii, în aşa fel încît ambele elemente să se completeze reciproc într-un tot bine închegat. Această unică metodă justă se poate pune în aplicare prin colaborarea regizorului cu compozitorul şi cu autorul comentariului vorbit, înainte de definitivarea muzicii. Dacă deci textul şi muzica au fost organic legate, atunci lipsa oricăreia din ele se resimte. Iată ce spune în acest sens R. Gervasio, un compozitor italian specializat în problemele muzicii pentru filmul documentar:

„Cînd compozitorul e trist după mixaj, deoarece o bună parte din munca sa (şi uneori cea mai bună parte) a fost pierdută, fiind strivită de către crainic care i s-a suprapus, trebuie să ne gîndim la o lipsă de maturitate cinematografică a compozitorului însuşi, sau la o colaborare nerealizată între el şi regizor. Voi mai spune că mult mai justă şi mai „tehnică" ar fi supărarea compozitorului dacă la mixaj crainicul ar fi tăcut acolo unde era stabilit să vorbească. Pe scurt, crainicul nu trebuie să fie considerat o calamitate pentru muzică. El este un element fundamental al documentarului (exceptînd rarele cazuri cînd lipseşte cu desăvîrşire, cazuri rîvnite în mod exagerat de către mulţi compozitori) şi toate elementele coloanei sonore trebuie să ţină seama atît de prezenţa, cît şi de tăcerea sa" [2]).

Muzica filmului documentar trebuie să aibă o construcţie unitară, centrată în jurul uneia sau cîtorva idei principale ale filmului.

După cum am mai arătat, filmul documentar — spre deosebire de filmul artistic — permite compozitorului o desfăşurare mai amplă a comentariului muzical. Tentat de această libertate care i se oferă, compozitorul este uneori împins să dezvolte ideile muzicale în mod nestingherit, pierzînd legătura cu sinteza cinematografică (imagine-comentariu vorbit-muzică). In acest caz, muzica poate avea o valabilitate în sine, poate constitui o bună lucrare pentru o sală de concert, dar nu este indicată pentru film, nu ajută la reliefarea ideilor filmului.

Prin construcţia ei, muzica pentru filmul documentar se apropie oarecum de poemul simfonic sau de rondo, dar ea trebuie totodată să urmărească cu fidelitate desfăşurarea ideilor filmului, să ajute la unitatea filmului. O asemenea unitate — din punct de vedere muzical — se poate însă crea numai prin centrarea comentariului muzical în jurul uneia sau cîtorva idei principale ale filmului. Aşa au procedat la noi spre ex. Paul Constantinescu în „Toamna în Deltă", Ion Dumitrescu în „Pe muntele Retezat", Nicolae Buicliu în „Primăvara biruitoare" etc., construind muzica pe una sau două teme principale care revin ca un leitmotiv, însă în prezentări variate, ori de cîte ori imaginea o permite. In pasajele între temele respective, muzica urmăreşte desfăşurarea filmului, fie prin dezvoltări ale temelor principale, fie prin noi teme secundare.

Evident că dacă filmul însuşi nu are unitate, este o însăilare de diverse episoade eterogene, e greu să pretindem compozitorului să creeze el ceea ce nu există. Dar chiar şi în acest caz, muzica poate — prin mijloacele ei specifice — să atenueze lipsa de unitate.

In orice caz, în clipa în care compozitorul porneşte să creeze muzica unui film documentar, el nu trebuie să aibă în faţă posibilitatea executării muzicii respective în sala de concert, ci trebuie să se pună exclusiv în slujba intereselor filmului, în desfăşurarea lor de pe ecran. Dacă ulterior, muzica filmului — cu unele modificări — poate fi prezentată şi în sala de concert — cu atît mai bine, dar nu acesta trebuie să fie scopul.

Vorbind despre construcţia muzicii, e bine să reamintim că o orchestraţie transparentă este totdeauna de preferat uneia încărcate, chiar în momentele de apogeu ale filmului. Aceasta datorită faptului că muzica nu este executată direct în faţa spectatorilor, ci este înregistrată, transpusă, reînregistrată şi reprodusă în sala de cinema — procese tehnice în cursul cărora părţile prea stufos orchestrate îşi pierd orice individualizare a timbrelor.

De asemenea, şi numărul orchestranţilor este bine să nu depăşească cifra de 40—50. In această limită se poate compune orice muzică de film.

Şi valoarea timbrelor instrumentale în faţa microfonului constituie o problemă de care trebuie să se ţină seama. Unele instrumente — ca de ex. clarinetul, trompeta, harfa, pianul, vioara în registrul mediu, etc. — se înregistrează în mod fidel, în timp ce alte instrumente — ca de ex. contrabasul, cornul, fagotul în registrele extreme, flautul şi picola în acut etc. — dau uneori distorsiuni supărătoare la înregistrare. Evident că nu este vorba de a se renunţa la aceste timbre, ci se impune o echilibrare judicioasă a instrumentelor pe baza învăţămintelor trase din experienţă.

Excesele de dinamică — treceri bruşte de la pianissimo la fortissimo şi invers — trebuiesc evitate, deoarece obligă la supra- sau submodulări de înregistrare, ceea ce denaturează linia muzicală.

---

[2]) „La musica nel documentario" în „La musica nel film", ed. „Bianco e Nero", Roma, 1956.

Iată deci de cîte elemente trebuie ţinut seama la compunerea muzicii pentru film. Concluziile acestea, trase din experienţă, nu trebuie însă să pară că reduc posibilităţile expresive ale muzicii. Chiar şi cu respectarea recomandărilor de mai sus, rămîn încă deschise numeroase căi pentru o largă gamă de expresie muzicală. Experienţa numeroşilor compozitori din întreaga lume, care au lucrat pentru film, dovedeşte aceasta din plin.

Aranjamentele muzicale trebuie concepute pe baza aceloraşi principii ca şi muzica originală

Am arătat la începutul acestui articol că una din caracteristicile filmului documentar este că poate folosi nu numai muzica originală ci şi aranjamente muzicale din lucrări existente anterior.

Principiile de bază ale sintezei cinematografice la filmul documentar nu se schimbă însă prin înlocuirea muzicii originale printr-un aranjament. Dimpotrivă, sarcina devine mai grea prin aceea că trebuie să se găsească — din abundenţa de lucrări existente în literatura muzicală — asemenea piese sau fragmente de piese care să corespundă cel mai bine conţinutului filmului şi care puse alături, să dea impresia de unitate.

De aceea, vom aminti că şi în acest caz sînt valabile considerentele mai sus expuse cu privire la ambianţa sonoră, la raportul între muzică şi comentariul vorbit, la unitatea muzicii, la orchestraţie şi dinamică, etc.

La aranjamentele muzicale, o deosebită greutate o constituie faptul că fragmentele trebuie în aşa fel alese încît trecerile între două secvenţe de muzică adeseori complet diferite, să fie realizate pe concluzii de fraze muzicale şi respectîndu-se înrudirea de tonalităţi. Altfel, unitatea între imagine şi muzică se rupe, iar spectatorul va resimţi frazele muzicale tăiate sau trecerile între două tonalităţi complet străine, ca supărătoare — cum s-a întîmplat de pildă la filmul „În slujba vieţii", închinat savantului Parhon (regizor Constanţa Şchiopescu, aranjamente muzicale Mihai Viişoreanu).

Piesele alese pentru aranjamente pot fi înregistrate în mod special cu orchestra sau luate ca atare din fonoteci. In orice caz însă, ele trebuiesc adaptate la lungimea secvenţelor respective din film.

Cea mai dificilă problemă a aranjamentelor muzicale o constituie însă obţinerea unităţii în diversitate, adică alcătuirea unei muzici unitare, în ciuda diversităţii pieselor din care se compune. Ce ar putea avea în mod aparent comun Ceaikovski cu Hindemith, Caudella cu Bartok, Constantin Dimitrescu cu Janacek? Puţine lucruri şi totuşi toţi aceştia se găsesc în bună vecinătate în filmul recent „Casa de pe strada noastră" (regizor Mircea Săucan, aranjamente muzicale Th. Mitache), în care ideile filmului leagă compoziţii atît de diferite. Evident că numai ideile filmului singure nu pot lega între ele lucrări foarte deosebite, dacă nu s-ar respecta totodată şi principiile mai sus expuse cu privire la trecerile între piese.

Uneori se pot folosi la aranjamente chiar fragmente din lucrări originale scrise pentru alte filme documentare sau artistice. Recent s-au folosit la filmul „Lacul Roşu" (regizor D. Dădîrlat, aranjament muzical Eugen Popescu) şi la „Plecarea păsărilor" (regizor Mirel Ilieşu, aranjament muzical Th. Mitache), fragmente din muzica lui Paul Constantinescu la filmul „Toamna în Deltă", pe episoadele plimbărilor pe lac şi respectiv pe imaginile de vînătoare în Deltă. O dovadă în plus că muzica lui Paul Constantinescu a fost organic legată de imagine, devreme ce a putut fi refolosită pe imagini asemănătoare.

*

Problemele de muzică ale filmului documentar nu sînt fără îndoială mai puţin complexe decît cele ale filmului artistic. Contribuţia compozitorilor noştri la dezvoltarea acestui gen nou de muzică a fost însă relativ puţin solicitată de către Studioul „Al. Sahia". Oricît am justifica principial folosirea de aranjamente muzicale la filmul documentar, totuşi socotim că prea puţine filme se bucură anual de aportul unei muzici originale. Din această cauză nu numai că se lipsesc numeroase filme de avantajul de a avea o muzică special scrisă pentru film, dar se şi văduveşte patrimoniul creaţiei muzicale naţionale de realizări într-un domeniu nou şi interesant.

Să nădăjduim că în perspectiva anilor viitori, cînd producţia de filme documentare de toate genurile va spori, se va intensifica legătura Studioului cu compozitorii printr-o mai frecventă programare a unor muzici originale la filmele documentare. Pînă atunci, apreciem însă că şi experienţa relativ redusă a compozitorilor noştri în acest domeniu va putea prilejui o discuţie privind problemele de dramaturgie muzicală ale filmului documentar, considerînd însemnările noastre fugare ca un început.

Despre fanfarele săteşti

de I. ŞERBAN

Iată o problemă dificilă, încă nediscutată, nerezolvată. Avem multe fanfare săteşti răspîndite pe întreg întinsul patriei noastre, dar nu prea auzim vorbindu-se de ele. Puţine sînt fanfarele care se prezintă la concursurile echipelor artistice de amatori unde avem ocazia să ascultăm, înainte de toate, formaţii de orchestre populare şi ansambluri de instrumente populare. Care poate fi cauza acestei situaţii? In primul rînd, lipsa de pregătire muzicală temeinică a acestor fanfare, apoi lipsa de interes şi ajutor ce ar trebui să se acorde acestora din partea forurilor competente. Nu s-a interesat pînă acum nimeni de soarta fanfarelor săteşti, nimeni n-a întrebat cum lucrează şi dacă au sau nu instructor.

Aici este marele neajuns: lipsa de instructori calificaţi pentru fanfară.

Dar de unde să luăm instructorii necesari dacă nu-i avem? Iată o întrebare arzătoare care cere o soluţionare cît mai urgentă.

Intr-un articol documentat apărut în revista „Muzica" nr. 11—12 din 1954, semnat de D. Eremia, citim o observaţie foarte justă care ne arată adevărul aşa cum este: „In Conservatoarele de Stat, Şcoli medii de muzică, Şcoli populare de artă, nu se predă nici instrumentele specifice fanfarei, nici dirijatul de fanfare civile, muncitoreşti şi săteşti".

Am discutat întîmplător cu un compozitor despre problema fanfarelor; mi-a spus clar şi simplu că dînsul, care scrie lucrări simfonice, nu are nici o idee de orchestraţia pentru fanfară, căci aşa ceva n-a învăţat în conservator. Toate seriile de absolvenţi ai conservatoarelor noastre pot declara acelaşi lucru. Dacă deci am constatat această lipsă a învăţămîntului din conservatoarele noastre, trebuie să căutăm a aduce îmbunătăţirile corespunzătoare.

Problema fanfarelor săteşti trebuie privită din punctul de vedere al culturalizării maselor, al educaţiei muzicale a ţărănimii.

Şi de aceea este neapărată nevoie să se ia în privinţa aceasta măsuri urgente de îndreptare.

Constatînd situaţia fanfarelor noastre, aşa cum este în prezent, îmi permite să aduc următoarele propuneri:

1) Să se constituie în cadrul Uniunii Compozitorilor o subsecţie specială „Fanfara", care să studieze amănunţit întreaga problemă a fanfarelor săteşti.

2) In primul rînd această secţie „Fanfară" ar trebui să aibă o evidenţă clară despre toate fanfarele săteşti din ţară, pentru a le cunoaşte lipsurile. In privinţa aceasta ar trebui să se trimită o circulară, în formă de chestionar, la toate căminele culturale care au fanfare, în urma căreia să se poată constata: a) componenţa fanfarei b) dacă instrumentele sînt în stare bună sau acordajul lor lasă de dorit c) ce instructori au, ce calificare au d) ce repertoriu au studiat pînă în prezent e) activitatea fanfarei, dacă s-a prezentat la vreun concurs de echipe artistice de amatori.

Toate cele cuprinse în acest chestionar s-ar putea verifica şi prin eventuale deplasări ale membrilor subsecţiei „Fanfară" şi constatări la faţa locului despre toată situaţia respectivei fanfare.

Dacă s-ar întocmi astfel un tablou clar despre toate fanfarele din ţară s-ar putea constata: a) de cîţi instructori calificaţi pentru fanfară avem nevoie; b) ce repertoriu ar trebui pregătit pentru fanfarele existente; c) secţia „Fanfară" bazîndu-se pe aceste constatări, s-ar ocupa şi de modalitatea de a ajuta căminele culturale care n-au fanfare, pentru înjghebarea unei astfel de formaţii.

3) Pentru recrutarea cît mai urgentă a instructorilor de fanfară ar fi potrivit ca deocamdată să se instituie pe lîngă conservatoarele noastre un curs de două luni de vară în doi sau trei ani consecutivi, la care curs să ia parte toţi actualii instructori. La acest curs ar fi foarte potrivit să ia parte şi învăţătorii tineri cu pregătire muzicală, din comunele unde există fanfare.

Programul de studii la un astfel de curs s-ar prezenta destul de bogat şi variat. Astfel, pe lîngă cunoştinţele teoretice muzicale, candidaţii ar cunoaşte bine felul instrumentelor de suflat, întrebuinţarea lor în fanfară, ar învăţa practic un instrument de suflat de lemn (clarinet sau flaut) şi un instrument de alamă (corn sau piston). Totodată ar asista la repetiţiile şi instruirea fanfarei (militare sau civile) din localitatea respectivă şi ar primi îndrumările metodice cu privire la instruirea unei fanfare aplicînd aceste îndrumări şi în mod practic la fanfarele respective. După absolvirea celor două luni de curs de vară, instructorii de fanfară ar pleca în satul lor înzestraţi cu un bagaj de cunoştinţe mulţumitor pentru a putea face faţă cerinţelor de început. Fiecare candidat ar aduce cu sine un mic repertoriu de piese pentru fanfară studiat temeinic la acest curs.

In cele două luni ale anului următor, studiile teoretice s-ar completa cu noţiuni de armonie şi orchestraţie pentru fanfară, precum şi cu perfecţionarea tehnică la instrumentele de suflat învăţate la primul curs. Asistenţa la repetiţiile şi instruirea fanfarei ar completa de asemeni lipsurile în pregătirea candidaţilor, constatate de ei înşişi în legătură cu greutăţile întîmpinate în activitatea de acasă. Astfel credem că prin cursul de două luni de vară timp de doi-trei ani consecutiv s-ar putea crea un număr corespunzător de instructori calificaţi pentru fanfarele noastre săteşti.

4) Ţinînd seama de necesităţile muzicilor militare, ar fi de dorit ca pe viitor să se înfiinţeze la conservatoarele noastre un curs de fanfară de cel puţin doi ani cu caracter definitiv. Acest curs ar trebui frecventat de studenţii clasei de compoziţie, de pedagogie şi de cei de la instrumentele de suflat.

Programul de studiu la conservator ar putea conţine următoarele: a) cunoaşterea detailată a instrumentelor de fanfară; b) studierea unui instrument de suflat de lemn (clarinet sau flaut) şi a unui instrument de alamă (corn, piston); c) asistenţă la repetiţiile şi instruirea unei fanfare, împreunată cu practica, precedată de îndrumări metodice; d) exerciţii de instrumentaţie pentru fanfară, formaţie mică, mijlocie şi mare, folosind în acest scop acelaşi exemplu de muzică populară (cîntec sau joc popular); e) exerciţii de transcriere pentru fanfară a partiturilor de orchestră simfonică; f) exerciţii de dirijarea fanfarei; g) întocmirea unui repertoriu cît mai bogat de piese pentru fanfară.

In felul acesta, viitorii absolvenţi ai conservatoarelor noastre n-ar mai ajunge în situaţia penibilă de a nu putea da o mînă de ajutor fanfarelor noastre săteşti şi de a fi puşi, ca profesori de muzică, în lumina nefavorabilă alături de simplul instructor de fanfară.

5) In ce priveşte fanfarele săteşti, e necesar să se reglementeze definitiv o chestiune: să se fixeze din partea Ministerului în bugetul căminului cultural şi o anumită sumă remuneratorie pentru instructorul de fanfară. E de observat că instruirea unei fanfare este o muncă grea, la care nu se angajează bucuros nici un instructor dacă nu primeşte şi o remuneraţie corespunzătoare trudei lui. Dacă şi această latură materială ar găsi o soluţie potrivită, soarta fanfarelor noastre ar cunoaşte o nouă întorsătură spre bine.

6) In articolul amintit din revista „Muzica", se menţionează că e în studiu pregătirea unui manual despre

fanfară. Fiind vorba de manuale, putem observa cu multă satisfacție că la noi în ultimul timp au fost editate în domeniul muzicii manuale foarte bune. Printre acestea se află „Manualul dirijorului de cor". Dacă acest manual e menit să călăuzească pe drumul bun pe toți dirijorii de cor amatori, așteptăm cu drept cuvînt, ca și manualul instructorului de fanfară să fie editat în condiții similare. Va trebui să se țină seamă în prima linie că acest manual se adresează activiștilor căminelor culturale, adesea țăranilor neștiutori în ale muzicii. Luînd în considerare nevoile fanfarelor noastre, manualul va trebui să cuprindă mai multe capitole introductive pentru instructorul și executanții care n-au studiat conservatorul. De aceea îmi permit a propune următoarele capitole: a) Noțiuni de cunoștințe elementare de muzică (principiile muzicii); b) Noțiuni elementare de armonie și contrapunct; c) Tratat despre instrumentele de suflat cu ilustrațiuni, tabelă de digitație (Grifftabelle). In lipsă de metode corespunzătoare pentru instrumente de suflet, ar fi indicat ca după fiecare instrument de suflat să urmeze cîteva exerciții în tonalități mai ușoare astfel: game, arpegii, intervale mai ușoare în diferite măsuri și valori de note pentru a da executanților țărani strictul necesar în domeniul tehnicii muzicale. Aceste exerciții ar putea fi folosite pentru a-și forma puțin fiecare executant ambajura; d) Componența fanfarei mici, mijlocii, mari, rolul instrumentelor în fanfară, individual și în grupuri ca exemplu: același cîntec sau joc popular orchestrat din partiția de pian pentru fanfară mică, mijlocie, mare. Exemple de transcriere a unei partituri de muzică simfonică în partitură pentru fanfară; e) un mic repertoriu de muzică populară și alte piese muzicale pentru fanfară mică și mijlocie.

Sînt convins că un manual pentru instructorii de fanfară, cuprinzînd cele înșirate mai sus ar corespunde întru totul scopului urmărit și ar fi o călăuză folositoare și sigură în mîna oricărui muzicant care s-ar ocupa de instruirea unei fanfare sau ar scrie muzică pentru fanfară.

Aștern cele expuse spre aprecierea celor competenți în materie, în speranța că după studierea temeinică a acestor probleme să se ia măsuri corespunzătoare pentru îndreptare.

* * *

Concurs muzical cu tema „Prietenia și unitatea oamenilor muncii din toată lumea"

In cinstea celui de-al IV-lea Congres Mondial al Sindicatelor care va avea loc între 4—15 octombrie la Leipzig în Republica Democrată Germană, Consiliul Central al Sindicatelor din R.P.R. organizează împreună cu Uniunea Compozitorilor și Uniunea Scriitorilor din R.P.R. un concurs literar și muzical pentru cea mai bună poezie și cel mai bun cîntec cu tema: *„Prietenia și unitatea oamenilor muncii din toată lumea"*.

Poeziile trimise la concurs vor trebui să aibă între 4—8 strofe (16—32 versuri).

Cîntecele trebuiesc să fie însoțite de textul corespunzător (nu vor fi luate în considerație melodiile fără text și nici textele neînsoțite de melodie).

La concurs pot participa scriitori și compozitori membri ai Uniunilor de scriitori și compozitori din R.P.R., membri ai cenaclelor literare, precum și orice alt om al muncii.

Pentru cele mai bune lucrări se vor acorda premii.

Pentru poezia cea mai bună:

Premiul I	lei 3.000
Premiul II	„ 2.000
Premiul III	„ 1.000
3 mențiuni a	„ 500 fiecare

Pentru cel mai bun cîntec:

Premiul I	lei 3.000	pentru melodie
	„ 3.000	„ text
Premiul II	„ 2.000	„ melodie
	„ 2.000	„ text
Premiul III	„ 1.000	„ melodie
	„ 1.000	„ text
3 mențiuni a	„ 500	„ melodie
	„ 500	„ text.

Poeziile premiate vor fi tipărite într-o plachetă specială (cu traduceri literare în mai multe limbi).

Cîntecele care vor fi premiate vor fi imprimate pe discuri pentru a fi distribuite participanților la cel de-al IV-lea Congres Mondial al Sindicatelor.

Lucrările pentru concurs vor fi semnate cu numele întreg al participantului (eventual pseudonimul literar) și vor fi însoțite de indicații exacte privind adresa, vîrsta și profesiunea autorului (autorilor). Participanții își vor trimite lucrările în limba romînă sau în orice altă limbă a naționalităților conlocuitoare.

Lucrările vor fi trimise pe adresa: Consiliul Central al Sindicatelor din R.P.R. București, raionul Tudor Vladimirescu, str. Calomfirescu 8 (cu mențiunea: pentru concursul de poezii și cîntece organizat în cinstea celui de-al IV-lea Congres Mondial al Sindicatelor).

Lucrările pentru concurs se vor trimite pînă la data de 10 septembrie 1957.

Lucrările prezentate la concurs vor fi cercetate de jurii formate din scriitori, compozitori și reprezentanți ai Consiliului Central al Sindicatelor din R.P.R.

Rezultatul concursului se va publica în presă în jurul datei de 23 septembrie 1957.

STUDIIND MOŞTENIREA ENESCIANĂ

Primele două sonate

pentru vioară şi pian

de **ADRIAN RAŢIU**

Sculptură: O Han

Creaţiile în domeniul muzicii de cameră constituie o parte importantă a operei lui George Enescu, cuprinzînd lucrări scrise în decursul întregii sale activităţi componistice. Cunoaşterea şi aprofundarea lor este deosebit de instructivă căci, pe lîngă voloarea artistică de necontestat, ele oferă mărturia unui continuu efort pentru cristalizarea stilului personal, menit să exprime, cît mai fidel, tumultul interior al artistului. Departe de căutarea unei originalităţi cu orice preţ, precum se ştie, Enescu n-a urmărit decît exteriorizarea, cu sinceritate totală, a sentimentelor profunde ce-l animau şi a găsit soluţia în realizarea acelui stil propriu, bazat pe limbajul muzical al poporului său, ridicat la cea mai înaltă treaptă artistică. Drumul a fost lung şi anevoios, fapt care explică aparenta lipsă de unitate a operei sale, întinsă pe parcursul a peste cinci decenii creatoare. Dacă, uneori, cunoaşterea parţială a muzicii sale poate duce la concluzii eronate, viziunea de ansamblu, realizată din cercetarea amănunţită a întregii opere, îndreptăţeşte afirmaţia că Enescu a fost una din cele mai originale personalităţi creatoare ale vremii.

Muzica de cameră prezintă toate trăsăturile caracteristice operei enesciene şi, atunci cînd ne vom opri asupra unor anumite momente cu anumite aspecte, nu trebuie să neglijăm de a avea în vedere în permanenţă ansamblul creaţiei.

Studiul de faţă se ocupă de două opere de tinereţe, primele două sonate pentru vioară şi pian, care, deşi încă vizibil înrudite cu operele unor mari compozitori din secolul trecut, nu sînt prin aceasta mai puţin personale în substanţa lor. (De exemplu, în Sonata a II-a, op. 6, scrisă încă foarte timpuriu, autorul vădeşte o sensibilitate nouă şi foarte puternică ce-şi va găsi realizarea ulterior, în opere pe de-a întregul originale, cu nimic anticipate de predecesori).

Sonata I-a pentru vioară şi pian, op. 2. scrisă în 1897 şi tipărită un an mai tîrziu, nu este de fapt prima sa lucrare de acest gen. Dar Enescu, dovedind un puternic autocontrol încă din tinereţe, nu a fost satisfăcut de numeroasele sale lucrări simfonice şi de cameră scrise în anii de studiu la Viena şi Paris, astfel că abia cu „Poema Romînă" începe lista opusurilor sale. Dacă acest opus 1 e într-adevăr uimitor de bine ales, ca simbol al esteticii sale şi preludiu al întregii opere ce va urma, sonata ce poartă op. 2. e încă mult tributară artei clasice, al cărei continuator George Enescu rămîne. Imbinînd în lucrările de maturitate, cele două tendinţe care în tinereţe evoluaseră paralel — simfonismul apusean şi stilul naţional romînesc — Enescu realizează seria capodoperelor sale, începînd cu Sonata III-a pentru vioară şi pian. Deşi e riscat de făcut presupuneri, poate că, dacă ar fi putut să prevadă la vîrsta de 16 ani reuşita acestei opere de peste trei decenii, nici prima sonată nu ar fi primit număr de opus (mai cu seama că mai tîrziu autorul include, cu modestie, cîte două sau trei lucrări de acelaşi gen într-un singur opus).

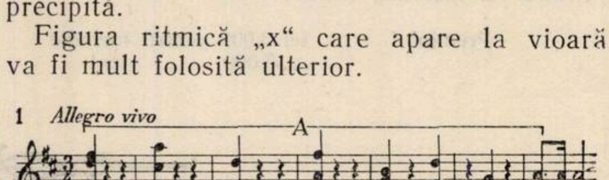
Ţinînd seama de momentul apariţiei ei, sonata dovedeşte o temeinică cunoaştere a tehnicii componistice. In mod special, compozitorul se arată de la început un bun cunoscător al construcţiei muzicale, ceea ce îi va permite ca ulterior să ajungă la lucrări de mare originalitate şi rafinament în ceea ce priveşte forma muzicală.

PARTEA I-a : ALLEGRO VIVO

In prima mişcare, forma de sonată este riguros realizată. Cele opt acorduri, expuse la început de vioară şi pian, constituie prima temă (A), amintind de începutul Sonatei nr. 2 de Schumann. De observat că tema începe pe un acord de treapta VI-a (si) din Re major şi că a doua jumătate a frazei are doar trei tacte, în loc de patru, deoarece acordurile se precipită.

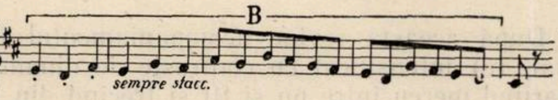
Figura ritmică „x" care apare la vioară, va fi mult folosită ulterior.

1



În continuare, sub pedala viorii, pianul prezintă o a doua idee a temei principale (B) cu caracter tranzitoriu

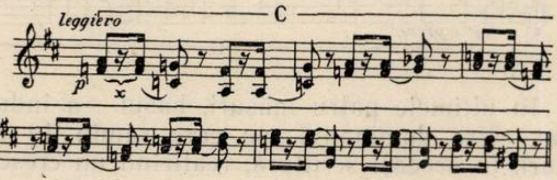
2



Ideea B e prezentată încă o dată, cu un ton şi apoi o terţă mai sus şi apoi repetată de cîteva ori, tot mai scurtată, prelungindu-se cu o creştere de şapte tacte (progresie melodică pe un fragment din B) pînă la cea de a doua expunere a temei principale.

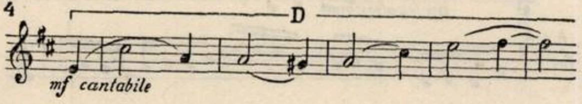
Figuraţiile pianului şi accentele puternice pe timpii doi intensifică tema. Urmează alte fragmente din B, care duc la afirmarea în fortissimo a tonalităţii de La major, pe ritmul „x“ timp de patru tacte. Dar, înainte de apariţia temei a II-a, această tonalitate este consolidată prin mijlocirea temei C, care începe în Fa şi reprezintă pontele:

3



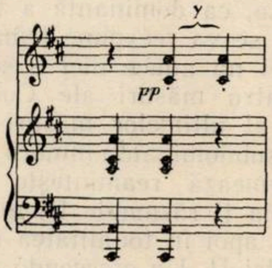
Tema se bazează pe acelaşi ritm „x“ întîlnit şi are, în cea de a doua jumătate, rolul de simplă modulaţie către La. Interesantă este încadrarea ei în măsura de trei timpi, în loc de doi. După o nouă expunere, tema e prelungită cu încă trei măsuri, insistîndu-se pe dominanta tonalităţii de La major, tonalitate pe care începe tema II-a a Sonatei (D) expusă la vioară:

4



Acompaniamentul pianistic e format din acorduri simple şi un arpegiu în optimi, la bas, însoţind invariabil întreaga suprafaţă a temei secunde, care este preluată apoi de pian, în tonalitatea dominantei (Mi major) pentru a termina pe dominanta minoră a acesteia (si minor). Vioara expune acum primele două măsuri ale temei şi apoi alte două, cu o cvartă mai sus. Pianul aduce o imitaţie, la distanţă de trei timpi. Acelaşi lucru se aude apoi din nou, în Si major, acum pianul fiind imitat de vioară. În continuare, patru măsuri în progresie melodică modulează enarmonic de la Si major la Si bemol major şi apoi la La. Vioara reexpune tema D în pp, tranquillo, iar peste două tacte şi pianul, în canon la primă. După cinci măsuri respectate strict, tema se continuă modificat, încheindu-se cu cadenţele: Si major, dominantă cu nonă, tonică cu septimă (rezolvată în octavă) şi apoi în La major, cu aceleaşi armonii. Grupul final al expoziţiei e format din repetarea de cîteva ori a acestor cadenţe. În ultimele măsuri ale expoziţiei, după ce s-a statornicit tonalitatea de La, apare o figură ritmică „y“ care va fi mult folosită:

5



Dezvoltarea începe la pian, cu tema C din ponte, adusă în pp şi continuată cu motivul „y“ timp de opt tacte în care se modulează (iar enarmonic) la La bemol. Această întreagă suprafaţă de 14 măsuri se repetă apoi tot în La bemol, cu mici deosebiri instrumentale, modulîndu-se la si bemol minor. Acum pianul aduce primele două tacte din tema C, iar vioara răspunde cu primele patru tacte din B, în tremolouri. Acelaşi lucru se repetă în tonalitatea napolitană (Do bemol) peste pedala de si bemol (tremolo în bas) şi, mai scurt, în tonul treptei a II-a normale, după care tot în si bemol minor, intră în plin tema A în acorduri lungi şi ample la pian. Ultimele patru acorduri sînt concentrate, ca şi în prima expunere a lui A, dar ultimul acord se modifică, devenind dominanta lui si bemol minor, astfel că acum, de fapt, întreaga temă se prezintă în această tonalitate, în loc de Re bemol major cum ar fi fost de aşteptat. În continuare întîlnim un pasaj modulant, conducînd către do diez minor. Acum sub pedala de do diez (tremolo la mîna dreaptă) apare tema B transpusă cu o terţă mare mai sus decît în expoziţie. Apoi, sub pedala de la (duble coarde), tema B se prezintă timp de patru tacte la fel ca în expoziţie. Ultimele două repetate variat descresc pînă la repriza propriu-zisă, care se face în piano, cu tema întîi.

Sculptură: C. Medrea

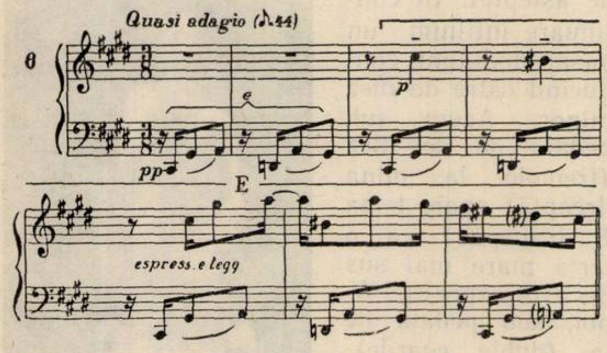
Reexpoziţia aduce prima temă în acordurile pianului şi dublele coarde ale viorii. Se termină pe do diez după care B apare exact în forma de la sfîrşitul dezvoltării, conducînd la puntea care începe în Fa diez major şi termină în Si bemol (enarmonica lui La diez, deci aceeaşi relaţie ca în expoziţie). Secţiunea a doua a punţii începe la vioară în sol minor — o surpriză tonală de natură beethoveniană — şi termină pe La, ca dominantă a tonalităţii de bază, în care se va reexpune tema a II-a. Tot restul reprizei nu aduce nici o schimbare.

Primele patru măsuri ale Codei continuă motivul „y" al ultimelor măsuri din repriză, modulînd la subdominanta minoră (sol). Suprafaţa care urmează reaminteşte dezvoltarea: tema C, căreia îi răspunde D, mai întîi în si bemol minor, apoi în tonalitatea napolitană şi în tonul treptei II. Un crescendo duce la tema A în ff, tot ca şi în dezvoltare, terminată pe dominantă (Re). Acelaşi pasaj tranzitoriu, prelungit cu cîteva tacte, din ce în ce mai strîns, modulează din treaptă în treaptă, pînă la un acord de Mi major. O secţiune de trecere duce la o suprafaţă amintind tema II-a: se aude de cîteva ori începutul lui D la vioară însoţită de imitaţiile pianului. După o serie de triluri pe acordul tonicei, revine şi tema A în pp. leggiero, la pian. Coda se încheie cu cîteva acorduri pe dominantă şi tonică, în ritmul „y".

PARTEA II-a: QUASI ADAGIO

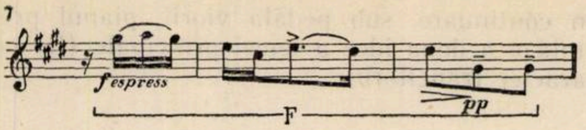
Partea lentă a sonatei se detaşează printr-o construcţie mai liberă, derivată din forma de lied. Prima suprafaţă începe cu un acompaniament (e) care anticipează tema E expusă tot de pian. Vioara are tot timpul tremolouri misterioase, în registrul grav:

6



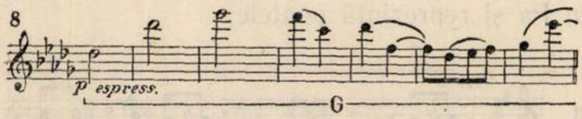
Aceste 12 tacte, încheiate pe acordul de Do diez major, se repetă apoi în Mi, tremolourile trecînd la pian şi tema la vioară. Urmează un motiv important F, expus întîi la pian şi apoi la vioară (do diez minor). Il vom reîntîlni curînd sub forma unui subiect de fugă, în dezvoltarea părţii a II-a şi, modificat ritmic, ca temă a finalului:

7



După aceasta revine acompaniamentul iniţial, (e) intensificat cu contraste de dinamică variind mereu între pp şi fff şi trecînd din Do diez în Si, în La (Fa) pentru a reveni în Do diez. Se mai aude o dată la pian, apoi la vioară, motivul F, la subdominantă, făcînd legătura spre partea medie, contrastantă ca mişcare şi scriitură: Andantino (optime=97) Tonalitatea este de Re bemol, deci enarmonica, iar acompaniamentul pianului foloseşte aceeaşi formulă pe întreaga suprafaţă: pe pedala continuă de re bemol, o mişcare în terţe, provenind din primele trei note ale fragmentului F. După patru măsuri, pe acest fond continuu, se aude o temă G la vioară, fără surdină:

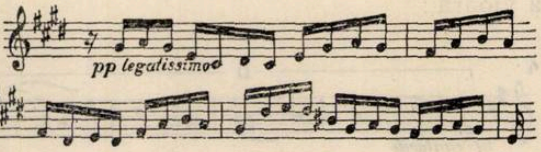
8



În ultimele patru măsuri, basul s-a îndreptat către dominantă, pe care rămîn 19 măsuri, în aceeaşi scriitură, realizînd un crescendo şi modulînd în ultimul moment la Mi major. După patru măsuri, apare tema F variată expusă în octave de vioară şi pian. Andantino se încheie prin revenirea dominantei lui do diez minor.

Începe o dezvoltare, în mişcarea iniţială, Quasi Adagio, care readuce la început, întocmai motivul F ce generează apoi o temă de fugă:

9

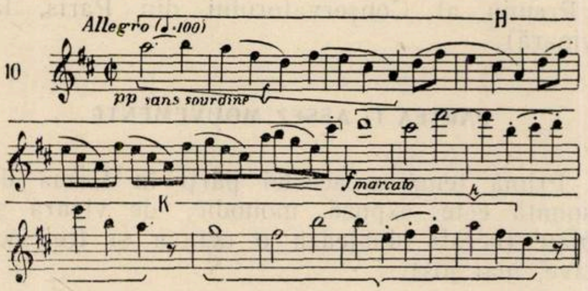


Răspunsul tonal al viorii are o mutaţie la început (primele trei sunete sînt cu o cvartă mai sus, apoi cu o cvintă). Pianul aduce un contrasubiect ce va fi păstrat şi la următoarele două intrări de voci. Fără nici un interludiu, vioara prezintă tema fugii în relativa majoră (Mi) iar pianul la subdominanta relativei (La) şi apoi la relativa minoră a acesteia din urmă (fa diez) care este subdominanta tonalităţii de bază. Următoarele nouă măsuri prelucrează continuu primele trei note ale temei, în crescendo, întreaga suprafaţă fiind de fapt o pedală pe dominantă. După aceasta într-un fff, furioso, în octavele viorii şi ale basului se aude acompaniamentul iniţial (e) însoţit de tremolouri la mîna dreaptă, în diverse registre. Aceeaşi trecere din expoziţie, simplificată sonor, duce la revenirea în Do diez major a suprafeței care fusese în Mi major (F variat). După aceasta se revine la tempo inițial și mai liniștit încă. Prima temă E expusă la vioară într-o formă prelungită, iar tema F în tonalitatea subdominantei. Acordul final este de Do diez major.

PARTEA III-a: ALLEGRO

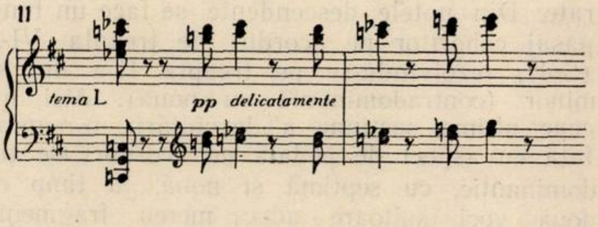
Finalul sonatei este cel mai interesant de analizat căci Enescu se arată, încă de la această lucrare, un subtil cunoscător al formei muzicale. De observat că a renunțat la tradiționalul scherzo (mișcare ce apare destul de rar în muzica sa) și că partea lentă a sonatei a cadențat pe acordul de Do diez major, tonalitate foarte îndepărtată, lucru neobișnuit la o lucrare de factură academică. Finalul, în Re major, începe cu o frază expusă monodic, vioara fiind dublată de pian (o octavă și, respectiv, trei octave mai jos). Această frază H, prea puțin pretențioasă, ar putea fi luată la prima vedere drept o introducere la ceea ce urmează. De fapt însă, constituie ideea principală a temei I și, ulterior, se va afirma cu mai multă pregnanță :

10



Observată mai îndeaproape, tema H se dovedește a fi derivată din motivul F atît de important în mișcarea precedentă. Acest motiv, transpus în major și modificat ritmic, dar păstrînd riguros intervalele, ne va da perioada f care generează întreaga temă H. În continuare, se repetă a doua jumătate a perioadei f de trei ori, din ce în ce mai grăbit și încă de două ori, transpusă tot mai sus cu cîte o terță, făcînd trecerea spre tema K. Această temă, contrastantă și de un caracter mai pasionant, este expusă de vioară, forte, marcato, însoțită de acordurile pianului, în optimi repetate. Tema este în Re major, primul acord fiind însă de si minor, ceea ce constituie o analogie cu tema I a primei mișcări a sonatei. Observăm însă că tema K se compune din două perioade k, a doua nefiind decît o transpunere la cvinta inferioară a celei dintîi. Pe lîngă acordurile pianului, mai apar fragmente din k, în imitații, ce intensifică expresia temei. Dialogul instrumentelor conduce la o a doua expunere a temei H, la pian în octave, însoțită de o imitație la vioară. După ce se aude de două ori în Re major, ea servește la pasajul modulant ce urmează, ca tranziție către suprafața temei secunde (din La major în fa diez minor, do diez minor, mi bemol major, fa minor). Se ajunge în fff pe dominanta tonalității de do minor, pe care se insistă cu tremolouri și arpegii. Rezolvarea pe tonică se face o dată cu apariția temei a II-a, L, prezentată prima oară în pianissimo :

11



După o măsură de trecere către la minor, tema L apare în această nouă tonalitate. Apoi cu totul neașteptat, se reaude tema H în La major, prezentată în bas, imitată la mîna dreaptă, și însoțită de pedala mi a viorii. Această reexpunere a primei teme sau a unui fragment al ei în interiorul temei secunde, se va mai întîlni și alteori în lucrările lui George Enescu. Un pasaj de două măsuri, o gamă de La, duce la o a treia expunere a temei L, de data aceasta în ff, transpusă în major (Si bemol) și scurtată la patru măsuri. Procedeele dezvoltătoare sînt caracteristice pentru întreaga suprafață ce urmează. Primele două tacte din L, modificate ritmic (pătrimi), reapar în Si bemol, iar răspunsul, tot de două tacte, în Fa. Întreaga factură amintește de Brahms. Altor două tacte în do minor, li se răspunde în Sol major. Apoi este prelucrată ultima măsură ea fiind repetată de patru ori, variat, în re minor. În continuare, tema își recapătă ritmica ei inițială și începe o progresie, trecînd din mi minor în fa diez, apoi sol diez minor și ajungînd în La major (încontinuu acorduri de dominantă). După o mai lungă insistență pe aceasta din urmă, se cadențează pe La major și tema L se reaude, prelungită, în plin ff. Acesta e momentul culminant al expoziției, în care tema a doua apare în tonalitatea dominantei, atinsă pe un drum foarte ocolit, prezentînd caracter de travaliu tematic. Expoziția se încheie prin repetarea de mai multe ori a unei cadențe, formată din acordul de treapta VII, (cu terța coborîtă frigic și septima micșorată) și treapta I.

Dezvoltarea începe în tonalitatea de re minor, care vine foarte firesc după cadența de dinainte. Tema este prezentată exact ca în expoziție, cu diferența că e transpusă la omonima minoră : mai întîi ideea H, monodic, apoi cele opt tacte ale ideii K. După aceasta începe un fugato, în fa minor, în care subiectul e însăși perioada k, cu o singură mutație chiar la început. Răspunsul este întocmai cu perioada k, iar contrasubiectul care-l însoțește se menține la toate intrările vocilor. După expoziţia fugii urmează un stretto cu două intrări în canon, modulînd de la La bemol la fa minor, apoi alte două modulînd spre si bemol minor. Restul dezvoltării prelucrează jumătatea a doua a subiectului k: cele patru note alăturate ascendente şi cele două mici terţe descendente. Se ajunge în si minor şi cele patru note ascendente se repetă în fortissimo, apoi în fff, în valori micşorate. Din notele descendente se face un lung pasaj coborîtor pe acordul de treapta VI-a (Sol), rezolvîndu-se pe treapta II-a din si minor (contradominantă cu nonă). Aici începe ultima secţiune a dezvoltării, o suprafaţă cu aspect de pedală pe acorduri de tip dominantic, cu septimă şi nonă, în timp ce două voci suitoare aduc mereu fragmente din k (Acordul cu do diez în bas se rezolvă în cel cu fa diez, apoi si, mi şi în cele din urmă la, dominanta ce pregăteşte repriza).

Reexpoziţia temei I foloseşte doar ideea H, mult extinsă. Se fac mai multe expuneri pe tonică, subdominantă şi iar tonică, însoţite de imitaţii. Apoi puntea din aceleaşi elemente, modulează prin si, fa diez, Re bemol, si bemol. Un lung arpegiu pe dominanta lui fa minor pregăteşte apariţia temei secunde, exact ca în expoziţie.

Coda începe pe subdominantă, sol minor, deci în acelaşi raport tonal ca dezvoltarea faţă de expoziţie. Pe acordul de treapta VI-a se reaude tema K, ce a lipsit în repriză, la început întreagă, apoi scurtată şi în progresie. Revenind la Re major, (o suprafaţă de accelerando) tema H în imitaţii, creşte de la pp la fff. Aceeaşi temă apare în plin în octavele ample ale pianului şi tremolourile viorii, în prestissimo şi în tonalitatea subdominantei. Coda se încheie cu o serie de arpegii, ce se perindă prin diverse tonalităţi, înainte de a se stabili pe acordul final de Re major.

Această lucrare scrisă în anii copilăriei, ni-l arată pe autor în posesia unei tehnici solide, la baza căreia se află în special şcoala clasică germană. (Sonata e chiar dedicată lui Hellmesberger, fostul său profesor de vioară de la Viena). Studiile cu profesori reputaţi şi admiraţia profundă ce nutrea pentru marii compozitori ai veacului — Beethoven, Schumann, Brahms — îşi dau roadele în această sonată, ce se ridică deasupra nivelului lucrărilor obişnuite de şcoală, dar fără a fi încă reprezentativă. Libertatea de expresie e mult îngrădită de convenţiile pe care tînărul compozitor nu le poate înlătura aşa de curînd. Melodia şi armonia nu dovedesc încă o deosebită inventivitate, părţile dezvoltătoare au de multe ori aspectul de construcţii lipsite de substrat emotiv, imitaţiile polifonice şi fugatele abundă sub o formă încă scolastică. Chiar scriitura instrumentală este destul de monotonă şi uzează de cîteva formule, printre care octavele greoaie ale pianului, la ambele mîini şi tremolourile viorii.

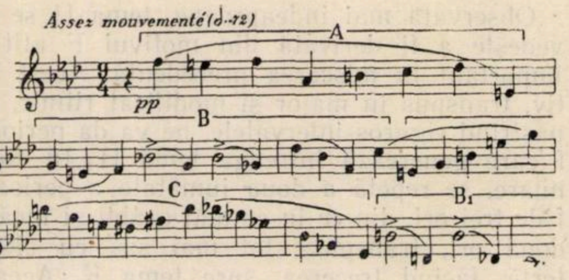
★

Scrisă la distanţă de numai doi ani de zile, **Sonata II-a pentru vioară şi pian,** op. 6 (1899) se prezintă cu mult superioară celei dintîi. Progresul realizat într-un timp atît de scurt este uimitor, căci acum ne găsim în faţa unei opere care dovedeşte o personalitate artistică formată. Tînărul compozitor s-a ridicat pînă la nivelul contemporanilor, al căror limbaj muzical l-a asimilat şi-l duce mai departe. Bogăţia mijloacelor de expresie, pe care acum le mînuieşte magistral, ajută la reliefarea ideilor muzicale, continuu inspirate. Influenţele mai dăinuesc; acum se face simţită şi admiraţia sa pentru compozitorii francezi ai vremii, în primul rînd César Franck. De la acesta a luat principiul ciclicismului, asigurînd unitatea sonatei şi unele procedee armonice şi instrumentale ce-i asigură varietatea. Dar inventivitatea şi, adeseori, dificultatea cu care sînt scrise cele două instrumente se datoresc şi carierei de mare interpret a lui Enescu, al cărei început coincide cu compunerea sonatei. (In 1899, Marele Premiu al Conservatorului din Paris, la vioară).

PARTEA I: ASSEZ MOUVEMENTÉ

Prima temă a acestei părţi în formă de sonată este expusă, monodic, de vioară şi pian (acesta dublează o octavă şi trei octave, mai jos).

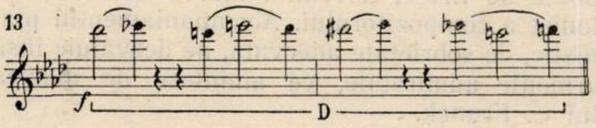
12



Această temă profund originală, conţine într-însa un mare potenţial de dezvoltare şi va avea un rol însemnat în decursul întregii sonate. Felul cum este expusă întîia oară, în pp şi cu mîna stîngă distanţată în registrul subgrav, pentru care Enescu dovedeşte o mare predilecţie, îi dă un aspect misterios în care se presimte o pasiune ascunsă, ce aşteaptă momentul favorabil dezlănţuirii.

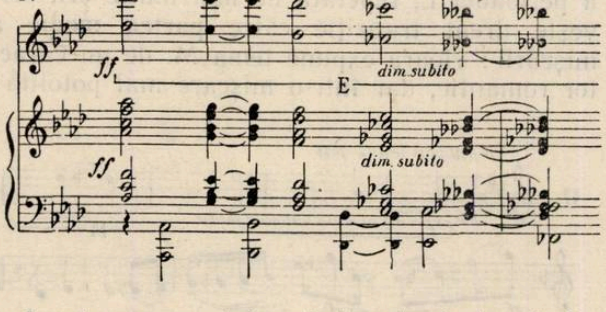
Prima măsură a acestei teme, perioada A, în fa minor terminînd pe dominantă, se desfăşoară egal, lipsită de accente. Cea de a doua perioadă, B, ceva mai lungă, se caracterizează prin cele două doimi accentuate şi se menţine în tonalitate. Perioada C este formată dintr-o succesiune de arpegii derivate din armonii modulante: dominanta (Do major), tonalitatea mediantei acesteia (mi minor) dominanta celei din urmă (Si major) şi iar tonalitatea mediantei (si bemol minor, ca enarmonică a lui re diez). Încheierea temei se face printr-o perioadă mai scurtă B₁, derivată din B, conţinînd acele doimi accentuate, caracteristice. Ea realizează reîntoarcerea la tonalitatea iniţială, printr-o modulaţie enarmonică subînţeleasă. (Acordul micşorat pe treapta VII din mi bemol minor, conducînd la dominanta lui fa minor). Revenirea neaşteptată, după incursiuni prin tonalităţi îndepărtate, asimetria perioadelor, alternarea fragmentelor aritmice cu accentele legănate din B, factura instrumentală, toate la un loc fac farmecul deosebit al acestei teme. După o creştere de două măsuri, pe acordul de tonică arpegiat la pian, vioara, ajunsă în registrul acut, expune ideea D.

13



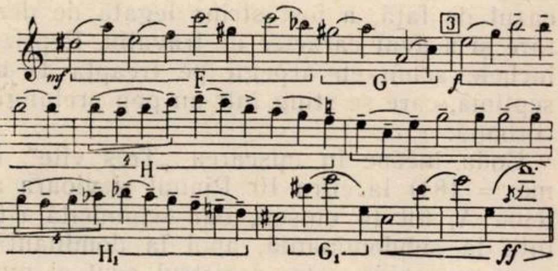
Această primă culminaţie e un fel de presentiment al unor dezlănţuiri viitoare. Pianul intră în canon ritmic, la distanţa de trei pătrimi, cu acorduri mai ample. Vioara readuce apoi fragmentul B în fa minor, după aceea, tot mai scurtat, în la minor şi re bemol minor, crescînd din nou pînă la momentul E.

14



Acesta e punctul culminant al temei I-a şi va juca de asemenea un rol în ciclicismul lucrării. Interesantă este succesiunea de tonuri şi încadrarea în măsură a temei E. Apoi vioara reia ideea D, dar în mf şi cu o octavă mai jos, după care urcă peste pasajul descendent E al pianului (în acorduri figurate), şi aduce în registrul acut fragmentul A ce pregăteşte reluarea în întregime a temei I-a. Tema se reaude, la cifra 2, tot monodic, în pp, dar sfîrşitul perioadei C se modifică (trecînd cromatic prin fa, Do, fa diez, sol) ajungîndu-se la B₁ transpus cu o terţă mai sus care conduce la tonul de la minor. Din nou, creşterea de două măsuri este urmată de ideea D, acum în la minor, în f şi apoi în ff, după care se scade imediat, introducînd tema II la vioară, în piano:

15



Perioadele în care se divide această amplă frază muzicală sînt înrudite prin aceeaşi celulă ritmică, doime-pătrime, care stă la baza lor. Momentul central expresiv al temei secunde îl formează perioada H. Cvartoletul contribuie la caracterul pasionat al acestei perioade, ce se repetă la H₁ transpusă cu o terţă mai jos. Perioadele G₁ care urmează, conduc la punctul culminant în fortissimo. Intreaga suprafaţă are un acompaniament pianistic continuu, bazat pe arpegii în şaisprezecimi, pe acorduri alterate, de obicei cu funcţie dominantică. Punctul culminant, în ff este sprijinit de un acord cu septimă, pe treapta II-a. Aici urmează un mare diminuendo, arpegiile pianului încetează şi sînt înlocuite cu un acompaniament de terţă, care va apare în dezvoltare.

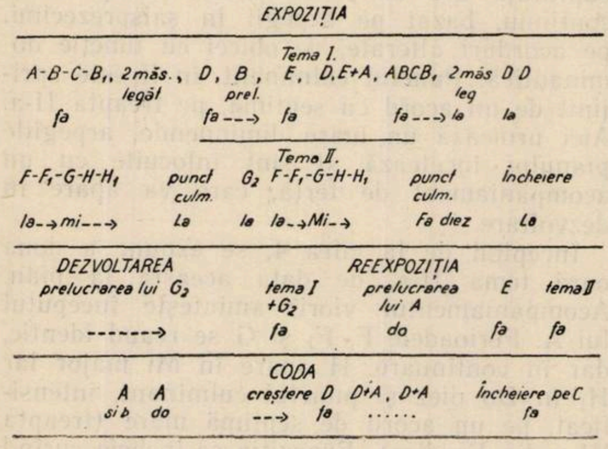
Începînd de la cifra 4, se expune a doua oară tema II-a, de data aceasta la pian. Acompaniamentul viorii aminteşte începutul lui A. Perioadele F, F₁ şi G se reaud identic, dar în continuare, H apare în Mi major iar H₁ în Do diez şi punctul culminant, intensificat, pe un acord de septimă mare (treapta VI-a din Fa diez). Expoziţia se încheie curînd cu o gamă descendentă de La Major.

Dezvoltarea este foarte redusă şi începe, pe nesimţite, la cifra 5, cu motivul G al temei II. După patru măsuri încep modulaţiile, prin mersul cromatic descendent al terţelor. Un motiv înrudit cu G apare la pian în Fa major, apoi la vioară şi iar la pian. (treapta VI din Fa).

Reexpoziţia are loc chiar în acest moment, la cifra 6, căci peste scriitura pianului menţinută în continuare, vioara aduce tema I, în întregime, în pp. Pianul o reia în forte, în do minor, doar parţial: întîi A şi o măsură din B pe alte arpegii în triole, încă o dată A şi apoi la vioară, în decime şi terţe. Ultimele patru măsuri se repetă din nou, puţin variate. Apoi în ff, se continuă restul temei (o parte din C şi B₁) la cifra 7, în octavele basului, în timp ce vioara aduce în decime şi terţe începutul lui A. Momentul E reapare, amplificat şi într-un violent fff. Punctul culminant se prelungeşte cu încă trei măsuri şi apoi scade pînă la pp. La cifra 8, vioara reexpune tema II-a, transpusă în fa minor. Ca şi în alte mişcări în forma de sonată (ex. din Sonata I-a) Enescu respectă, în repriză, întreaga suprafaţă a temei secundare. In schimb prima temă, în cazul de faţă, a fost strîns legată de dezvoltare şi a avut caracter de travaliu. Repriza se încheie acum cu arpegii pe treapta IV-a cu septimă, care se sting într-un ppp prelungit de coroană.

Coda începe în mişcarea „Très vite" (doime = 184) la cifra 10. Pianul şi vioara aduc tema A, tot la unison, dar schimbată ritmic, întîi la subdominantă, apoi la dominantă. O creştere rapidă către registrul acut şi nuanţa de fff, după care revine mişcarea iniţială, iar vioara solo cîntă tema D, în registrul grav, piano, cu indicaţia „plaintif". A doua oară este însoţită de tema A la pian (în si bemol minor şi apoi în re bemol minor). A treia oară, motivele A (în re bemol şi mi bemol) intră în canon şi apoi pianul încheie mişcarea cu o serie de arpegii deduse din perioada C.

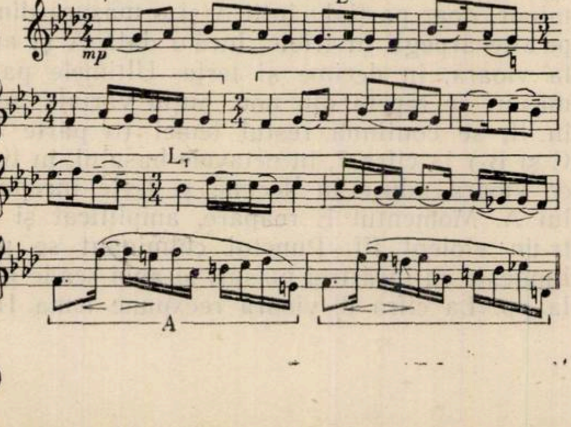
Schematic, partea I-a a sonatei se prezintă astfel :


EXPOZIȚIA
Tema I.
A-B-C-B₁, 2măs., D, B, E, D,E+A, ABCB, 2măs D D
legăt
prel.
leg
fa
fa ---> fa
fa ---> la
la
Tema II.
F-F₁-G-H-H₁
punct culm.
G₂ F-F₁-G-H-H₁
punct culm.
încheiere
la --> mi --->
La
la la --> Mi -->
Fa diez
La
DEZVOLTAREA
prelucrarea lui G₂
------->
REEXPOZIȚIA
tema I +G₂
prelucrarea lui A
E
tema II
fa
do
fa
fa
CODA
A A
si b do
creștere D D+A, D+A
---> fa ......
încheiere pe C
fa

PARTEA II-a: TRANQUILLEMENT

Partea lentă este scrisă tot în tonalitatea de fa minor dar contrastează prin caracterul ei liric şi atmosfera de reverie poetică, ce o situează printre cele mai inspirate pagini ale compozitorului. Ea este construită în formă de lied şi prima dintre teme aminteşte de intonaţiile cîntecului popular romînesc :

16

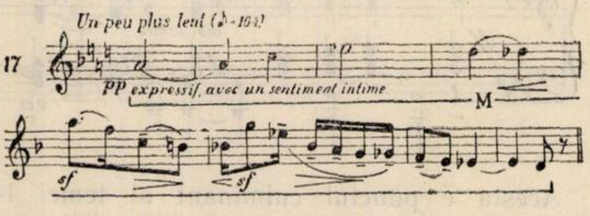

Tranquillement
L
mp
L₁
A

Prima perioadă, L, conţine patru măsuri de 2/4, la care se adaugă încă una de 3/4. Aceasta a cincea măsură, ca un mic refren de cîntec, cît şi construirea temei pe baza unei celule generatoare, care se repetă cu variaţii minime pe diferite trepte, sînt caracteristici ce apropie melodia de cîntul popular. La acestea se adaugă şi un element modal, treapta II-a frigică, sol bemol.

Urmează o altă perioadă L₁ : primele două măsuri sînt identice, celelalte cu o cvartă mai sus, modulînd la subdominantă. Acestora li se adaugă şi a şasea măsură, prelungire a refrenului, care face revenirea în fa minor, frigic. Imediat în continuare reapare tema A, din partea I-a, în fa minor şi apoi în mi bemol minor, după care un pasaj suitor al viorii încheie această amplă melodie, în forte. Iată un aspect al ciclicismului în muzica lui George Enescu : tema primei părţi a sonatei este înglobată organic în tema, atît de diferită, a părţii lente, iar legătura este realizată cît se poate de firesc, dovedind marea artă de melodist a compozitorului. Acompaniamentul pianistic, de sobrietate adecvată, ne dezvăluie însă armonii admirabile, ce amintesc de muzica lui C. Franck.

După două tacte de legătură, tema este expusă din nou, la pian (L) şi apoi la unison cu vioara (L₁) astfel modificată încît să moduleze la dominantă. In continuare, şi motivul A apare cu un ton mai sus, în sol minor şi apoi în fa minor, de două ori, în descrescendo. La cifra 12, primele patru măsuri din L se aud ca la început, în pp. Ultimele două măsuri se repetă, apoi din nou în valori micşorate şi accelerando. Cea de a treia măsură a perioadei L, repetată de mai multe ori, serveşte drept tranziţie către partea medie a mişcării : vioara expune tema M. de un caracter romantic, dar într-o mişcare mai potolită :

17


Un peu plus lent (♪-104)
pp expressif, avec un sentiment intime
M
sf
sf

Pianul acompaniază în pianissimo, „trés fondu", repetînd în fiecare măsură aceeaşi formulă ritmică : 𝄾♫♫ Deşi tema este în Fa major, în primele două acorduri pe tonică, armonia cuprinde şi septima mică mi bemol şi nona sol. Sunetul mi bemol existînd şi în melodie, putem conchide că şi tema medie are o caracteristică modală, mixolidică.

După aceste opt tacte, pe aceeaşi figură de acompaniament a părţii medii, vioara readuce tema din mişcarea „Tranquillement", modificată ritmic și în tonalitatea de sol minor (L_2). Această temă este la fel de precis încorporată în interiorul temei centrale, precum s-a văzut că era tema A în interiorul temelor L. Tema L_2 continuă timp de patru tacte, modificată, ducînd, la cifra 13, la revenirea temei M. Aceasta e prezentată la pian timp de șase tacte, iar în al patrulea tact intră și vioara, în canon cu o octavă mai jos. Pianul readuce apoi tema L_2 ca și înainte, dar în do minor, după care intră și vioara cu aceeași temă acum în Si bemol major. Urmează un accelerando, pînă la un ff, același punct culminant întîlnit la sfîrșitul expoziției și reexpoziției primei părți (acordul de treapta IV, cu septimă, în Fa și arpegiile ce se pierd în pp). Deci încă un element ciclic în construcția lucrării.

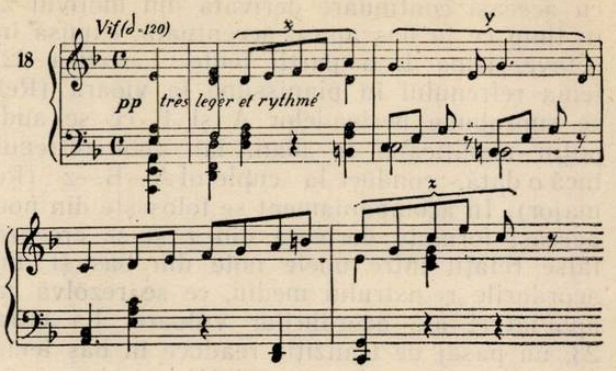
In continuare, pianul solo aduce tema L_2 în sol minor, de mai multe ori tot mai scurtată, pregătind revenirea temei inițiale, L. Aceasta e cîntată de vioară în ppp, cu tremolo rapid, însoțită la început de pian în registrul subgrav apoi solistic, într-o frază improvizatorică, purtînd indicația „très tranquille". Vioara brodează pe elementele măsurilor 2 și 3 din tema L, în valori diminuate, ajungînd dintr-odată la motivul A (în mi minor), apropiat pe nesimțite, cu multă artă. Mișcarea se încheie, printr-o cadență frigică, pe acordul de dominantă, fără terță, din re minor, amintind de sonata preclasică.

Planul acestei mișcări este următorul :

		TRANQUILLEMENT		UN PEU PLUS LENT					TRANQUILLEMENT			
L, L_1, A, Ȧ		L, L_1, A, A	tranz	M	L_2	M	L_2, L_2	punct	tranz	L fraza	A	cadența
f			L					culm.	L_2	solo		frig.
fa	mib	fa	sol fa .. →	Fa	sol	Fa	do Sib		sol	fa	mi	re (V)

PARTEA III: VIF.

Ultima parte a sonatei începe cu acordul final al mișcării precedente și rezolvarea sa în re minor. Tema principală a ultimei părți are un caracter foarte capricios, datorită modulațiilor neprevăzute și compensează lipsa scherzoului. Este, de fapt, singura temă nouă care ia parte la construcția finalului și are aici rolul refrenului din rondoul clasic. Neobișnuit este însă raportul tonal, justificat de necesitatea unui contrast pe acest plan : primele mișcări ale sonatei fiind în fa minor, ultima parte, la baza căreia se află o temă modulantă, amînă stabilirea sa pe omonima acelei tonalități (Fa major). Astfel, prima dată, tema se prezintă în tonalitatea dominantei (Do) deoarece începutul (re minor), trebuie considerat pe treapta a II-a a acestei tonalități :



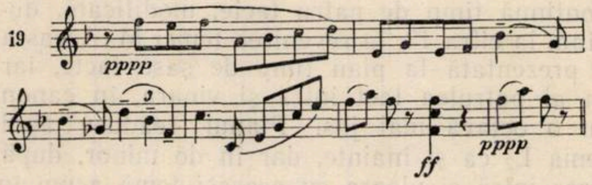
Această frază se poate subîmpărți în mai multe celule, care generează întregul refren : celula x, celula y și celula z. Gama ce leagă y de z e derivată din x, continuarea de la vioară folosește motivul z, ca și pianul ce-i răspunde. Mai departe, se pot vedea : x inversat, y și, de mai multe ori, un motiv z_1, derivat din z, constînd din arpegierea unui acord și apoi terța minoră a acestuia. Aceste minorizări succesive ale acordurilor și modulațiile din terță în terță contribuie la farmecul temei.

La cifra 17, tema refrenului apare încă o dată încheind, prin alte modulații, în Fa major, tonalitatea de bază. In această tonalitate se reaude, două măsuri după cifra 18, momentul E din prima parte a sonatei. Motivul x repartizat la mai multe voci, în stretto, îl întrerupe, apoi E reapare, în sol minor, după care revine începutul refrenului. La cifra 19, motivul z, repetat de cîteva ori, pregătește apariția primului cuplet, în Do major. Acesta are un acompaniament pianistic în acorduri cu indicația „très sec", în care basul folosește motivul z. Tema apare la vioară, pe coarda sol, cu mențiunea „très vibrant et à plein son" și nu este alta decît tema I-a a primei părți a sonatei, în valori augmentate (note întregi și doimi). După ce s-au desfășurat perioadele A și B ale acestei teme, motivul z vine să întrerupă pentru moment continuitatea sa melodică. Deci Enescu folosește și aici, o dată în plus, procedeul de a intercala într-o suprafață nouă reminiscențe din secțiunea precedentă. După această amintire a refrenului, tema de la vioară continuă ; revenirea perioadelor C și B_1 e plină de efect. La cifra 20, acompaniamentul pianistic, bazat tot pe motivul z, devine mai ușor, în timp ce vioara readuce perioadele A și B în p, „très fluides" și în valori de optimi. (In Do și apoi în Sol major). Tema capătă o continuare melodică ce o apropie de motivul z, lucru ce-l vom observa, îndeaproape, în coda acestei lucrări. După ce s-a ajuns la un punct culminant, cu sforzando, vioara are un pasaj coborîtor cromatic, în note repetate. Acest moment, împreună cu acompaniamentul pianistic, amintește puțin de factura muzicii lăutărești, ce va sta la baza Sonatei no. 3. La cifra 21, se reaud perioadele A și B, cu aceeaşi continuare derivată din motivul z, în timp ce la bas apare accentuată, expusă în octave, tema L a părţii lente. La cifra 22, tema refrenului în pianissimo la vioară (Re) se suprapune perioadelor A şi B ce se aud, puţin modificate, la pian, iar apoi refrenul încă o dată, conduce la cupletul A—B—z (Re major). În acompaniament se foloseşte din nou aceeaşi formulă derivată din z şi se creează false relaţii între unele note din bas şi din acordurile registrului mediu, ce se rezolvă ca apogiaturi ale acordurilor viitoare. La cifra 23, un pasaj de tranziţie readuce în bas tema L a părţii lente (Re şi apoi Mi bemol major), iar la vioară o frază în crescendo, cu intonaţii ce anticipează revenirea temei secunde (M) a părţii lente.

La cifra 24, mişcarea „Un peu plus lent“ (doime = 72) care poate fi considerată ca un alt cuplet, aduce în suprapunere cele două teme ale părţii lente a sonatei: vioara în octave, fff „avec toute l'expression“, expune în întregime tema M, în timp ce pianul „très marqué, avec une sonorité de carillon“, aduce cealaltă temă, în forma sa completă ($L.L_1.A.$). Tema, în Sol bemol major, e însoţită de arpegiile ample din bas şi de pătrimile accentuate, foarte sonore, care sugerează acel „carillon“ din indicaţia autorului. Vioara, după ce a expus în întregime tema M, continuă linia sa melodică cu L_2, în la bemol minor, deci la fel ca în Andante. La cifra 25, cu un subito piano, începe o suprafaţă modulantă de trecere. Se perindă fragmentar tema L la vioară (la bemol) apoi la pian L_2 (sol). Primele cinci sunete, în sol minor, se repetă de mai multe ori, la ambele instrumente, apoi în valori diminuate, pregătind revenirea refrenului, la cifra 26. Într-adevăr se poate observa că atît prima măsură din tema L, cît şi motivul x din refren începe printr-un pentacord, pe baza căruia se poate face apropierea între teme.

La cifra 27, refrenul reapare, de data aceasta în Fa major. Trecerea spre cuplet este prelungită, prin adăugarea unei secţiuni în plus, 9 măsuri din tema E modulînd spre Fa major. La cifra 29, primul cuplet este adus ca şi înainte, doar transpus şi scurtat cu cîteva măsuri. La cifra 32, regăsim în bas tema L, de mai multe ori, în diverse tonuri, iar la vioară un contrapunct ce aminteşte trecerea spre cupletul al doilea. Se creşte pînă la nuanţa de fff, un acord de Sol major, după care urmează un rallentando.

Coda începe la cifra 33, cu mişcarea „Moins vite“ (doime = 72). Vioara expune tema L_2 în sol minor „très expressif et doux“, crescînd apoi pînă la revenirea primei mişcări, în fff (doime =120). Tema E, adusă din plin, într-un Fa major cu inflexiune spre subdominantă, scade curînd pînă la un do ţinut la vioară, sub care alternează la pian, în formula z, acordurile de Do şi Fa, în pp. Ultima secţiune a codei, cifra 34 readuce tema iniţială a sonatei (perioadele A şi B), cu continuarea z, întîlnită şi înainte (după cifra 20). Iată cum se încheie sonata:



Pianul dublează tema la octava inferioară (şi, respectiv, trei octave mai jos) acordurile în ff fiind, fireşte, mai amplu distribuite. Să se compare acest extras cu exemplele 12 şi 18, spre a se vedea felul cu totul original în care se realizează înrudirea între teme: prima temă a sonatei, care a avut şi cea mai mare importanţă în construcţia ciclică a lucrării, apare, modificată ritmic, la omonima sa majoră, astfel încît să se poată integra în caracteristicile finale, cu al cărei refren z se continuă apoi în modul cel mai firesc. Pe de altă parte, apariţia acestei teme A—B chiar în înveşmîntarea sonoră iniţială, monodia sub aceeaşi prezentare instrumentală, asigură lucrării o deosebită unitate, prin restabilirea atmosferei iniţiale. Dar acordurile în fortissimo, ce răbufnesc de cîteva ori, mai amintesc de tumultul pasionat al dezvoltărilor şi de ciocnirile ce au avut loc în decursul sonatei.

Forma destul de liberă a finalului e justificată de caracterul de sinteză al acestei lucrări ciclice. Schematic, se poate reprezenta astfel:

refren	E x,	E	tranz din z	cuplet I augm	dim	ABz	pasaj desc	ABz +L
(re)Do	Fa	sol	--→	Do	Do	Sol	----→	

refren +AB	refren	ABz	tranz	cuplet II ML_2+LL_1A	L	L_2	tranz
Re	-----→		Re, Mi b	Sol bem	la b	sol	----→

refren	E prelungit	cuplet I	L_2	Coda E	ABz
Fa	Fa	Fa	sol	Fa (Si b)	Fa

CONCLUZII:

Sonata a II-a pentru vioară şi pian de George Enescu reprezintă prima afirmare pe plan universal a muzicii romîneşti de cameră. Apărută chiar la sfîrşitul veacului, în care străduinţele înaintaşilor de a pune bazele unei şcoli naţionale nu se putuseră concretiza în opere de artă de interes contemporan, sonata vine să umple un gol în muzica noastră şi să contribuie, alături de lucrările simfonice ale compozitorului, la renumele artei romîneşti. Scrisă cu o mare măiestrie, bazată pe asimilarea artei universale clasice şi romantice, ea aduce, în special în partea lentă, un autentic iz romînesc, element nou în muzica de cameră, prin care se distinge de lucrările similare apusene. Dar personalitatea compozitorului este mereu prezentă, căci fiecare aspect sub care ar fi privită sonata, reflectă trăsături caracteristice artei enesciene.

Melodia este întotdeauna elementul principal al muzicii sale. Temele închid în ele o puternică forţă concentrată ce aşteaptă să se reverse în ample prelucrări şi să se toarne în mereu alte tipare. Nimic nu este artificial construit, ca în prima sonată, toate transformările prin care se trece corespund necesităţii interioare a însuşi conţinutului. Acest conţinut e nou şi constituie aportul original al lucrării, chiar dacă limbajul prin care se exprimă este, în mare parte, un bun comun al artiştilor vremii. Marea varietate a sentimentelor exprimate îl obligă pe Enescu să renunţe la indicaţiile convenţionale italieneşti, prea limitate pentru o astfel de muzică şi să utilizeze o varietate întreagă de caracterizări şi sugestii în limba franceză. Alături de ele, interpretările făcute personal de compozitor, cu arcuşul sau la pian, desluşesc pe de-a-ntregul sensul operei sale.

Armonia acestei lucrări se arată mult evoluată faţă de cea din prima sonată. Influenţele muzicii franceze se fac simţite, alături de cea a lui Brahms, în acordurile subtile şi modulaţiile pline de expresie. Dar dacă, la César Franck melodia are de mult aspectul de a fi derivată din armonie, la Enescu, dimpotrivă, cea care are rol determinant este întotdeauna melodia. Armonia îi întregeşte sensul, uneori aducînd un aport mai puternic (ca temele părţii a II-a), alteori fiind abia sugerată. Prima temă a sonatei, cea care joacă cel mai mare rol în construcţia ciclică, apare chiar neînsoţită de armonie, într-un unison în care acordurile se subînţeleg.

Polifonia în această lucrare, departe de contrapunctul şcolăresc al primei sonate, e realizată cu artă superioară şi subordonată expresiei. Impletirile vocilor, intrările imitative şi în special suprapunerea temelor, arată predilecţia compozitorului pentru această latură a muzicii.

Forma este o altă latură în care Enescu excelează, ca întotdeauna. Incă de la această lucrare, el refuză să încadreze forţat muzica sa în scheme împrumutate, prea strînse, nepotrivite conţinutului. Formele sînt lărgite, adaptate, recreate pe măsura necesităţii. Principiul ciclic aplicat în această sonată ajută la construirea unei lucrări unitare, bazată doar pe cîteva elemente tematice. Transformările melodice şi ritmice ale temelor ciclice sînt elocvente pentru marea artă enesciană. Pe de o parte, modificările aduse unei teme duc la prezentarea ei sub forme felurite, transfigurarea dîndu-i o expresie total nouă (temele L şi M, în felul cum apar în final). Pe de altă parte, mai multe teme diferite, neavînd aproape nici o caracteristică comună, sînt apropiate treptat, astfel încît ele ajung să se continue natural una prin cealaltă. De pildă, în partea lentă : tema A după L_1 (în ex. 16) sau tema L_2 după M. De asemenea, în final: înrudirea dintre x şi L, sau cea realizată în cazul A—B-z (vezi ex. 19).

Stilul instrumental al lucrării, deşi apropiat de ce al compozitorilor vremii, se distinge printr-o mare cunoaştere a specificului celor două instrumente. Posibilităţile lor expresive şi tehnice sînt folosite cu o siguranţă rară, care chiar atunci cînd speculează resurse deosebite, ştie să evite dificultăţile inutile.

Sub toate aspectele, Sonata II-a, op. 6, reprezintă una din cele mai valoroase opere de tinereţe ale lui George Enescu, rămînînd pînă astăzi printre lucrările reuşite ale genului, din muzica romînească. Cea care avea să o depăşească prin noutatea puternică a conţinutului şi marea originalitate a mijloacelor tehnice, este Sonata a III-a, op. 25, una din operele de căpetenie ale marelui nostru compozitor şi o mîndrie a şcolii naţionale.

* * *

Zece ani de la moartea lui Petre Elinescu

S-au împlinit — la 26 iunie — zece ani de la moartea unuia dintre pionierii literaturii noastre muzicale pentru flaut — Petre Elinescu.

Născut în anul 1869 în comuna Izvorul Bîrsei de lîngă Turnul Severin, încă din fragedă copilărie a vădit înclinaţii deosebite pentru artă în general şi în special pentru muzică. Aceste înclinaţii au fost remarcate de doi muzicieni din partea locului care l-au încurajat şi i-au dat primele noţiuni muzicale. Petre Elinescu a învăţat cu ei flautul, clarinetul şi violina, vreme de mai mulţi ani. Văzînd progresele pe care le-a făcut, ei l-au prezentat la Conservatorul din Bucureşti unde, în urma unui concurs, a fost primit în clasa profesorului Luigi de Santes. Aci, concomitent cu flautul studiază şi armonia şi compoziţia cu înaintaşul muzicii noastre Eduard Wachman. Absolvind în mod strălucit conservatorul, Petre Elinescu a fost angajat prim flautist al Operei italiene de la Teatrul Naţional şi la concertele simfonice aflate sub conducerea lui Eduard Wachman.

In 1899 muzicianul romîn este numit profesor la Conservatorul din Iaşi iar în anul următor este transferat la Conservatorul din Capitală. Activitatea lui Petre Elinescu se desfăşoară începînd de atunci pe trei planuri: compoziţie, interpretare, învăţămînt.

Petre Elinescu a îmbogăţit creaţia romînească cu o serie de compoziţii pentru flaut, dovedind un incontestabil talent şi pricepere. Aceste lucrări sînt inspirate din doinele olteneşti, din cîntecele şi dansurile poporului nostru, Petre Elinescu numărîndu-se printre primii care au căutat să prezinte folclorul nostru în formele muzicii culte. Astfel sînt piesele simfonice „Scena pastorală romînă", „Amintiri de peste Olt" precum şi piese ca „Dansul vrăjitoarei", „Elegia romînă", „Idila", „Nedeea" şi alte lucrări dintre care multe cu caracter didactic. La Conservatorul din Bucureşti Petre Elinescu a desfăşurat o rodnică activitate, pregătind şi formînd o generaţie nouă de flautişti. El a adus o contribuţie rodnică pe tărîmul interpretării muzicale în ţara noastră numărîndu-se printre fondatorii orchestrei filarmonice din Bucureşti. Totodată, din primele clipe ale înfiinţării ei, activează în cadrul Societăţii Compozitorilor Romîni.

Strîns legat de solul patriei sale, în ciuda unor propuneri avantajoase de a-şi desfăşura activitatea în cadrul unor orchestre de peste hotare, a rămas în ţară unde, cu perseverenţă şi modestie, şi-a pus talentul în slujba muzicii romîneşti.

Petre Elinescu rămîne un imbold, un exemplu de muncă şi patriotism, numele său fiind înscris cu cinste în cartea istoriei muzicii noastre.

* * *

VIATA MUZICALA

In slujba teatrului liric romînesc

Spectacolul festiv „Rigoletto“ dat la 13 iulie a. c. pe scena Teatrului de Operă şi Balet în cinstea şi cu participarea baritonului Petre Ştefănescu-Goangă, la care a asistat atît oficialitatea cît şi un numeros şi cald public, a însemnat justa preţuire a acestui exponent de seamă al artei noastre interpretative, care de trei decenii slujeşte teatrul muzical romînesc.

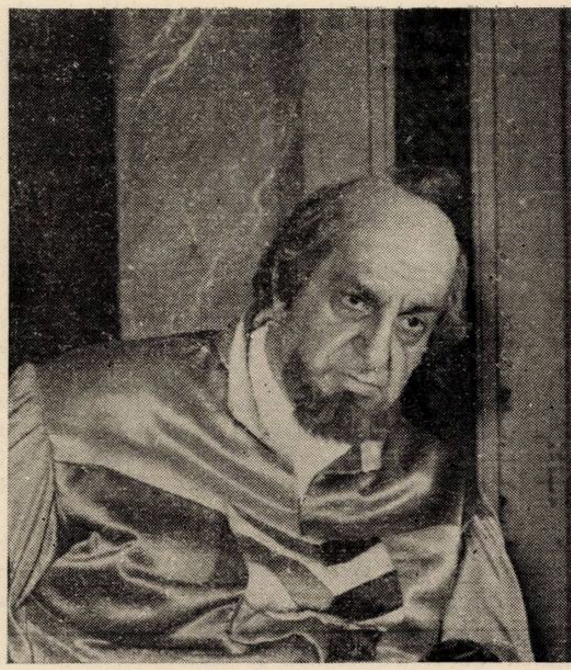
Născut la 13 martie 1902 la Brăila, Petre Ştefănescu-Goangă a crescut într-un mediu familial în care se făcea muzică. Mama sa era o bună pianistă. In casa părintească venea şi maestrul Enescu. Marele muzician a apreciat din capul locului darurile vocale ale copilului, sfătuind pe părinţi ca, paralel cu studiile juridice cărora era destinat, să îl lase să se consacre şi cîntului pentru care copilul simţea o mare vocaţie. Fapt este că plecînd la studii în străinătate, Petre Ştefănescu-Goangă a urmat dreptul dar îndeosebi Conservatorul de la Paris, specializîndu-se, după aceea, cu vestita profesoară Felia Litvine.

Debutul său a avut loc la opera din Liège unde a interpretat cu un mare succes cunoscutele roluri din operele „Faust“ (Valentin) de Gounod, „Herodiada“ (Herod) şi „Thais“ (Athanael) de Massenet. Angajat imediat după aceea ca solist al Teatrului „La Monnaie“ din Bruxelles, el a fost socotit de criticii avizaţi, printre care Marcel Bertrand, drept un cîntăreţ ce poate rivaliza nu numai cu cei mai buni baritoni francezi şi belgieni, dar chiar cu marii baritoni internaţionali. Dotat cu o memorie şi inteligenţă muzicală cu totul excepţionale, cîntăreţul Petre Ştefănescu-Goangă şi-a asimilat repede mai tot repertoriul liric universal — ceea ce i-a atras aprecierea deosebită a cercurilor muzicale în care se manifesta. El a întreprins după aceea lungi turnee în Franţa, Belgia, Olanda, Germania, precum şi în Spania (Barcelona) şi în Africa de nord (Casablanca), susţinînd pe toate scenele, cu multă competinţă şi cu un mare succes, rolurile ce i se încredinţau.

Solist pînă în 1930, al Teatrului „La Monnaie“, Petre Ştefănescu-Goangă a venit totuşi în ţară, cîntînd în 1928, alături de tenorul Onofrei în „Tosca“, în „Faust“ şi în „Paiaţe“, atît pe scena fostului Teatru liric din Bucureşti cît şi la Cluj.

In anii 1930—31 el se specializează la Viena în interpretarea muzicii germane — opere şi lieduri — apropiindu-şi temeinic îndeosebi repertoriul wagnerian, după care, la invitaţia maestrului Ionel Perlea, care era directorul Operei din Cluj, vine şi se stabileşte definitiv în ţară, de care s-a simţit tot timpul atras cu putere. Apreciat de marele dirijor, cîntăreţul a fost angajat o dată cu numirea lui Ionel Perlea, în 1934, ca director artistic al Operei din Bucureşti, solist al acestui teatru muzical — calitate în care cîntăreţul funcţionează şi astăzi.

Dotat cu o voce de bariton dramatic frumos timbrată şi deosebit de caldă, avînd o dicţiune extrem de clară, Petre Ştefănescu-Goangă a folosit aceste minunate însuşiri pentru a prezenta în chip cît mai realist personajele pe care le întruchipează în scenă. Cele mai de seamă creaţii ale sale — Hans Sachs în „Maeştrii cîntăreţi“, Tonio în „Paiaţe“, Scarpia în „Tosca“, apoi Rigoletto, Falstaff şi Boris Godunov, din operele cu acest nume, sînt figuri ce trăiesc aievea, de o veracitate indiscutabilă şi care rămîn realizări de mare artă, exemple dintre cele mai vii, de întruchipare scenică realistă.



P. Ştefănescu-Goangă în „Rigoletto“

Este de subliniat faptul că Petre Ştefănescu-Goangă a dat toată atenţia şi muzicii romîneşti. El este creatorul rolului lui Alexandru Lăpuşneanu din opera cu acest nume de Zirra precum şi interpretul rolurilor solistice din oratoriile „Tudor Vladimirescu“ de Gh. Dumitrescu, „Balada lui Gheorghe Doja“ de Const. Palade, „1907“ de Alfred Mendelsohn ş.a., interpretul, de asemenea, a o seamă de cîntece romîneşti cu caracter de masă, lieduri etc.

În ultimul deceniu, baritonul Goangă a dus o intensă muncă de popularizare a artei interpretative romîneşti atît în ţară cît şi peste hotare — în Uniunea Sovietică, R. P. Ungară, R. Cehoslovacă, bucurîndu-se de aprecierea tuturor celor ce l-au ascultat.

Profesor de canto la Conservatorul „Ciprian Porumbescu“, Petre Ştefănescu-Goangă a format şi ridicat o seamă de tinere elemente valoroase ca Micaela Botez, Nicolae Florei, Ladislau Konya, Bogdan Mugur ş.a. Meritele sale şi-au aflat şi o consacrare oficială prin acordarea, încă din 1952, a înaltelor titluri de Artist al Poporului şi laureat al Premiului de Stat.

Cu prilejul sărbătoririi, au făcut un cald elogiu al marilor sale însuşiri artistice, Panait V. Cottescu, G.

Niculescu-Basu, Const. Stroescu şi Const. Bugeanu care au reprezentat — respectiv — Teatrul de operă şi balet, colegii, Conservatorul, Ministerul Invăţămîntului şi Culturii. A mai vorbit cu acest prilej şi profesorul Alexandrescu din Tg. Neamţ, din partea corului local de amatori, aflat ocazional în vizită la Bucureşti — cor care asista pentru prima oară la un spectacol de operă cu cîntăreţul sărbătorit.

Spectacolul „Rigoletto" s-a desfăşurat la un înalt nivel artistic. Cu toată emoţia care îl stăpînea, Petre Ştefănescu-Goangă a reuşit să se domine, să cînte cu multă nobleţe şi într-un stil exemplar, să imprime acel bun gust care constituie elementul de fond al tuturor interpretărilor sale, comunicînd tuturor spectatorilor puternice emoţii artistice.

A impresionat diversitatea sentimentelor exteriorizate de interpret, acel neuitat Rigoletto pe rînd ironic şi muşcător, patern şi afectuos, răzbunător şi crud — pînă la urmă prăbuşit sub durerea pierderii fiicei adorate....

De altfel şi ceilalţi artişti s-au întrecut în a fi cît mai aproape de nivelul protagonistului.

Yolanda Mărculescu (Gilda) a susţinut rolul său cu o muzicalitate desăvîrşită, cîntînd mai tot timpul cu o mare gingăşie în piano.

George Corbeni, foarte potrivit pentru rolul ducelui de Mantua, a cîntat cu căldură şi cu forţă, înfăţişînd cu justeţe caracterul personajului.

Elena Cernei a redat pe Magdalena prin mijlocirea vocii sale de o răscolitoare forţă dramatică şi a unui joc de scenă captivant, iar Nicolae Teofănescu a vădit, o dată mai mult, în Sparafucile — redat cu mult caracter — valoroasele sale însuşiri vocale şi scenice.

Chiar în roluri mici au fost distribuite tinere elemente de calitate, ca de pildă mezzo-soprana Vera Rudeanu în Giovanna şi care au reuşit să dea relief personajelor respective.

Nicolae Florei s-a achitat de asemenea onorabil în rolul lui Monterone.

Conducerea muzicală a beneficiat de încercata mînă a maestrului Jean Bobescu care a pus mult suflet şi o atenţie susţinută cu energie, pentru izbînda acestui excepţional spectacol. Orchestra a cîntat nuanţat, în surdină, ori de cîte ori a fost cazul, sprijinind în chip eficace pe cîntăreţi, iar corurile maestrului Kulibin au sunat omogen şi rotund.

Fără a ştirbi cu nimic din valoarea acestei manifestări sărbătoreşti, vom face pe marginea spectacolului şi unele mici observaţii.

Socotim de pildă că în nici un caz nu este indicat ca soprana (Gilda) să atace în cadenţa duetului din actul III, un do acut — notă care este străină şi nepotrivită pentru acordul de dominantă al tonalităţii principale (la bemol major).

Ar fi foarte bine, pe de altă parte, dacă tenorul (ducele de Mantua) ar urmări să realizeze şi în registrul înalt aceeaşi culoare a vocii atît de frumos manifestată la centru. Din păcate notele apar, sus, în falset, decolorate.

Mezzo-soprana (Magdalena) trebuie neapărat să evite acea voce sepulcrală, cu totul ingolată care s-a făcut simţită cu deosebire la debutul scenei din cîrciumă (actul IV). Sînt însemnări de detaliu care privesc pe cîntăreţi şi care nu au impietat asupra unei sărbători ce cinsteşte atît pe Petre Ştefănescu-Goangă cît şi Teatrul de Operă şi Balet.

J.—V. PANDELESCU

Spectacolele operei maghiare din Cluj

Infiinţată în anul 1948, prin grija şi cu ajutorul forurilor conducătoare ale culturii noastre, pentru satisfacerea cerinţelor artistice ale minorităţii naţionale maghiare, Opera Maghiară de Stat din Cluj a progresat continuu, devenind azi un factor cultural de frunte al ţării.

Cele 19 spectacole date în Capitală, între 29 iunie şi 14 iulie 1957, în sala C.C.S. şi în Parcul de cultură şi odihnă „I. V. Stalin", incluzînd trei opere, o operetă şi un balet, creaţii reprezentative ale repertoriului său, au fost primite cu viu interes de publicul bucureştean şi au contribuit la dezvoltarea frăţietăţii dintre minoritatea naţională maghiară şi poporul romîn.

★

Socotim — fără rezerve — că realizarea cea mai cuprinzătoare a acestor spectacole a fost opera *„Bánk Bán"*, apreciată, pe drept cuvînt, ca o piatră de temelie a operei naţionale clasice maghiare. Creaţie de seamă a marelui compozitor *Ferenc Erkel* (1810—1893), muzica acestei opere, deşi suferă influenţa stilului de operă italiană din acea vreme, capătă totuşi o puternică individualitate, un limbaj muzical nou, prin folosirea melosului popular, a cunoscutului stil popular „verbunkoş", utilizat de Erkel pe o treaptă artistică superioară. Brodată pe o dramă istorică din secolul al XIII-lea, opera „Bánk Bán", alături de celelalte creaţii similare ale lui Erkel — „Hunyadi Laszló", „Gheorghe Doja", „Vitejii necunoscuţi", „Maria Báthory" etc. — a contribuit, prin mesajul său muzical şi patriotic, la deşteptarea spiritului naţional şi la lupta de eliberare a poporului maghiar.

De la dirijorul *Vilmos Demjan*, regizorul *Sándor Szinberger*, pînă la ultimul cîntăreţ sau tehnician, membrii acestui colectiv artistic s-au străduit şi au reuşit să scoată în relief pe de o parte, atmosfera de desfrîu şi împilare (reprezentată de regina Gertruda, fratele ei Otto şi o parte a nobilimii) iar pe de alta, suferinţa poporului şi lupta lui pentru curmarea răului (reprezentată de banul Bánk, ţăranul Tiborc şi o parte a nobilimii, în frunte cu Petur, banul Bihorului, luptă ce culminează prin uciderea reginei de către banul Bánk).

Tenorul dramatic *Ferenc Ottrok*, cu voce puternică şi pătrunzătoare, dar şi cu suficientă supleţe, a interpretat rolul titular cu multă sensibilitate, atingînd momente de tensiune dramatică în aria „O patrie, tu scump pămînt!" (pe care, la cererea publicului, a cîntat-o şi în romîneşte, cu o dicţiune perfectă) şi în scena uciderii reginei. Mezzo-soprana *Éva Lászlo*, dotată cu un remarcabil temperament muzical, a înfăţişat pe Gertruda ca pe o regină vanitoasă, rea şi neînduplecată, impresionînd printr-un joc dramatic subtil, mai ales în scena morţii. Tenorul *Ferenc Borbély*, cu voce foarte plăcută în registrul mediu şi subacut şi în nuanţele de mezza-voce şi piano (mai puţin realizat în acute şi forte), a cîntat rolul desfrînatului Otto. Foarte reuşită ne-a apărut creaţia sopranei lirice *Trenka Éva* care, mînuind vocea sa clară, cu timbru argintiu, vădind şi posibilităţi de coloratură, a interpretat convingător pe Melinda (soţia lui Bánk), cu deosebire în aria şi duetul cu Bánk din actul I. Vocea generoasă a bas-baritonului ***József Mester*** ne-a redat revolta şi caldul patriotism al banului Petur, iar baritonul *Viktor Vida*, în ţăranul Tiborc, prin vocea sa bine condusă (deşi uneori insuficientă şi cam sombrată în registrul înalt) a dat glas suferinţei îndurată de popor. Corul (mai cu seamă cel bărbătesc), pregătit cu minuţiozitate de maestrul de cor *István Nagy*, a sunat omogen, nuanţat, participînd efectiv la acţiunea operei. Orchestra, cu toată atmosfera neprielnică de căldură şi umiditate, a păstrat un bun acordaj, sonoritate închegată și echilibrată în ansamblu și pe grupe, iar bagheta dirijorului *Vilmos Demjan* a urmărit îndeaproape interpretarea soliștilor, conducînd autoritar scenele de ansamblu. Regia lui *Szinberger Sándor* a prezentat un spectacol în care muzica, acțiunea, mișcarea în scenă, decorurile, costumele etc., lasă impresia finală a unui tot unitar, bine sudat.

★

In *„Balul mascat"* de *Verdi* am putut aprecia cu satisfacție pe soprana *Margit Sallay* (Amelia), cîntăreață cu bogate resurse vocale și multă sensibilitate, dublată de o actriță de aceeași valoare, capabilă să dea viață prin voce și gest unui număr mare și variat de roluri. Am ascultat de asemenea vocea puternică dar mlădioasă și viguros colorată a basului *Lászlo Sass* (Tom). Am reascultat cu plăcere pe tenorul *Ferenc Ottrok* vădind (în contele Riccardo) o ținută sinceră și de o noblețe severă, pe *Eva Lászlo* desfășurîndu-și puternicul său temperament (în vrăjitoarea Ulrica) iar pe baritonul *Viktor Vida* (în Renato), ros de gelozie și dornic de răzbunare. Mai subliniem ca realizări pozitive: corul femeiesc din grota vrăjitoarei, corul bărbătesc al conspiratorilor, corul și cvartetul final al actului al II-lea (Amelia, Renato, Samuel și Tom) și impresionantul decor „Dealul Spînzuraților" (pictor scenograf — *Szakács György*).

Munca și priceperea regizorului *Jean Rînzescu*, ca și conducerea muzicală a valorosului șef de orchestră *Ernö Földvári* s-au făcut simțite în buna coordonare a întregului ansamblu, în cizelarea amănuntelor scenice și muzicale, în redarea atmosferei conspirative și în gradarea acțiunii. Orchestra, deși necomplet adaptată acusticii sălii C.C.S. (a sunat uneori prea tare și în decalaj cu scena) a avut momente de o calitate superioară, ca, de exemplu, în preludiile la actul I și al II-lea.

★

„Povestirile lui Hoffmann", opera lui *Jacques Offenbach* (unul din părinții operetei clasice) a găsit — în general — în interpreții clujeni o tălmăcire demnă de cele mai calde elogii. De la prologul ce se desfășoară în taverna lui Luther, într-un decor foarte sugestiv pentru ambianța în care se deapănă acțiunea, (în care tînărul poet Hoffmann, așteptînd cu mari speranțe pe artista Stella, își începe povestirea celor trei iubiri nefericite — fiecare aventură corespunzînd unuia din cele trei acte) pînă la epilogul, tot nefericit, din aceeași tavernă, interpreții clujeni au abordat cu succes roluri dificile ca variație de stil și tehnică vocală. Mai mult decît lăudabile sînt creațiile sopranei *Margit Sallay* care a trecut cu ușurință de la rolul lirico-dramatic al curtezanei venețiene Giulietta, la cel pur liric al Antoniei și apoi la al Stellei. O impresie profundă ne-a lăsat și arta interpretativă a basului *Lászlo Sass* care și-a modelat cu mare meșteșug artistic vocea, masca și jocul de scenă pentru a întruchipa cele trei roluri negative (mefistofelice): consilierul Lindorf, opticianul Coppelius și doctorul Miracol. De-a lungul întregului spectacol, tenorul *Ferenc Borbély* a trăit din plin nădejdile și suferințele tînărului Hoffmann. Nu putem spune același lucru despre soprana *Ibolya Szentkirályi* (în rolul păpușei Olimpia), a cărei muzicalitate și justețe în intonație a lăsat foarte mult de dorit. Exhibiția unor superacute mecanice prezintă numai un interes acustic și are prea puțin comun cu emoția artistică. In diverse alte roluri am constatat posibilitățile comice ale lui *Géza Czitrom* (Cochenille, Pitichinaccio, Franz), vocea sonoră, amplă a lui *Endre Bretán* (Schiemil), ca și ușurința cu care *Éva Laszlo* (Nicolaus) se transpune în diferite personaje.

Datorită variației mari de roluri, de situații și atmosferă, regia lui *Szinberger Sándor* a avut de întîmpinat multe probleme pe care le-a rezolvat cu abilitate și competință.

Scenă din opereta „Dragoste de țigan" de Lehar

★

In baletul *„Năframa"*, pe un libret al cărui subiect stereotip este dinainte cunoscut publicului (un țăran iubește o țărancă pe care o dorește aprig un bogătaș etc..), am apreciat belșugul de melodii și ritm, caracteristic muzicii populare maghiare (în special celei lăutărești), de la cîntecul lung, doinit, de fluier, pînă la focosul ceardaș, în prelucrări sau invenții proprii compozitorului *Kenessey Jenö*. Ca linie melodică, creația sa muzicală este accesibilă și uneori antrenantă. Armonia și orchestrația sa, mijloacele sale de expresie însă, nu depășesc un nivel ce ni se pare desuet.

Dacă orchestra redusă (fiindcă avea două spectacole în același timp) nu a putut valorifica prea mult această lucrare, baletul — în schimb — ne-a prezentat o continuă și merituoasă suită de dansuri colective, duete, solo-uri, legate inteligent între ele, care a reușit să dea un contur acțiunii. Remarcăm în general, abundența ritmică, înlăturarea multora din obișnuitele formule coregrafice, pitorescul și coloritul costumelor în dansurile colective, duetul lui Józsi cu Sari, ca și reușita caricatură a lui *György Szabó* (administratorul), meritul revenind, în mare parte, lui *Harangozó Gyula* (Budapesta), care a realizat regia și coregrafia.

★

In cunoscuta operetă maghiară *„Dragoste de țigan"* de *Franz Lehár* — în care Zorica, fiica boierului Dragotin se îndrăgostește de lăutarul Józsi și în care, pe făgașul valsului, cîntat de toți interpreții (boieri, țărani, lăutari, circiumar etc.) acțiunea își urmează cursul obișnuit, fără un conflict propriu-zis dar cu reușite cancanuri, pentru a se termina „cu bine" — am admirat rezistența vocală și însușirea de a se adapta și rolurilor de operetă, cu proză și dans, ale sopranei *Éva Trenka* (în rolul moșieresei Ilona). De asemenea, o voce bună și bine lucrată a dovedit *Júli Puni* în rolul Zoricăi. Lăutarul Józsi a fost interpretat cu voce puternică, dar cam lipsită de suplețe, de *Lászlo Varga*, care a vădit însă mult temperament scenic. Remarcăm și interpretările specifice genului operetei, realizate de *József Szanti, János Lázár, Béla Horvath* și *Edit Tímkó*.

Subliniem cu multă satisfacție solo-urile tînărului violonist *István Ruha*, caracterizate prin tehnică ireproșabilă, prin ton cald, catifelat și prin patos cuceritor.

Publicul a primit cu entuziasm acest spectacol a cărui muzică îi este, de mult, atît de familiară.

★

Din cele cinci spectacole vizionate, date de Opera Maghiară de Stat din Cluj, am desprins următoarele trăsături generale: spectacolele sînt pregătite cu seriozitate şi migală; regia a reuşit să valorifice creaţii muzicale de diverse genuri şi stiluri — în general — cu mijloace simple, imprimînd fiecăruia un caracter de omogenitate; interpreţii — dirijori, solişti, cor, orchestră, balet — au dat dovadă de un elan tineresc, de o probitate profesională şi o rezistenţă demne de toată lauda; nivelul artistic a fost mai totdeauna remarcabil.

Felicităm întregul colectiv pentru buna reuşită a turneului său, îi dorim succese din ce în ce mai mari, realizarea unui repertoriu cît mai bogat şi ne exprimăm dorinţa de a fi vizitaţi cît mai des.

AL. COLFESCU

Orchestra de muzică uşoară a Radiodifuziunii din R.D.G.

La sfîrşitul lunii iunie am avut vizita orchestrei de muzică uşoară a Radiodifuziunii R. D. Germane care, sub conducerea lui Kurt Henkels, a dat mai multe concerte la Bucureşti. Formaţia, alcătuită din trei grupe de instrumente de suflat (5 saxofoane, care alternează cu clarinete, 4 trompete şi 4 tromboane) precum şi dintr-o secţie ritmică (pian, chitară, contrabas şi baterie), a luat fiinţă cu zece ani în urmă la Leipzig şi cuprinde unii dintre cei mai buni instrumentişti din R. D. Germană. Ea a dat numeroase concerte în patrie precum şi peste hotare, în R. P. Polonă, R. Cehoslovacă etc.

Programul prezentat — constînd din bucăţi de muzică uşoară de circulaţie universală, de Gershwin, Glenn Miller, Cole Porter etc. — ne-a dat prilejul să apreciem calităţile orchestrei: un acordaj perfect, o coeziune desăvîrşită între toţi instrumentiştii — de unde intrări de o sincronie exemplară, creşteri de intensitate sonoră realizate simultan şi un cînt nuanţat care, cu deosebire în piano, era deosebit de plăcut, de atrăgător.

Cum o bună parte din membrii orchestrei sînt orchestratori şi chiar compozitori, bucăţile executate au beneficiat de acest lucru: aranjamentele au apărut clare, fără aglomeraţii inutile de sonorităţi, cu valorificarea deplină a instrumentelor solistice, cu menajarea soliştilor vocali: Fred Frohberg — voce caldă, gravă, bine timbrată şi dicţiune clară, Renée Franke — soprană de alese însuşiri vocale şi scenice, interpretă plină de duh şi picanterie, care a cucerit pe spectatori.

Dirijorul, un remarcabil animator, conduce acest ansamblu cu o gestică de mare vivacitate şi totuşi fără „efecte" pentru public; este un muzician de calitate dar trebuie să spunem că orchestranţii sînt atît de atenţi, de pricepuţi şi de conştiincioşi, încît formaţia poate merge şi singură — cum de altfel s-a întîmplat uneori.

Dintre instrumentişti vom cita pe pianistul Gunther Oppenheimer, trompetistul Walter Eichenberger, chitaristul Dieter Resch, saxofonistul Henric Passage şi bateristul Gunther Kiesand. Ei s-au dovedit virtuoşi minunaţi şi interpreţi de o remarcabilă muzicalitate. Ne-a impresionat în mod deosebit varietatea de ritmuri cît şi diversitatea timbrelor percutante realizată de bateristul Kiesand în piesa „Furtuna".

Prezentarea unui scurt potpourri de muzică uşoară romînească (piese de Mălineanu, Kardoş şi Giroveanu) a însemnat nu numai o atenţie gingaşă din partea acestor apreciaţi muzicieni dar şi un instructiv exemplu pentru compozitori de chipul cum pot fi valorificate anumite lucrări cînd sînt orchestrate de adevăraţi meşteşugari ai aranjamentelor muzicale de acest gen.

Una dintre atracţiile de seamă ale spectacolului, care s-a bucurat de un mare şi meritat succes, a constituit-o interpretările de muzică ritmică al cvintetului vocal Hemmann: cinci tineri care nu se mulţumeau să cînte bucăţile cu o armonie perfectă şi cu nuanţe dinamice deosebit de expresive, dar în acelaşi timp se şi acompaniau la chitară, acordeon şi contrabas.

Părerea noastră este însă că formaţia lui Kurt Henkels se intitulează greşit „jazz simfonic". Este, aşa cum am arătat, o excepţional de valoroasă formaţie de muzică uşoară, căreia îi lipseşte însă tocmai ceea ce constituie atributele unui jazz: elementul solistic improvizatoric precum şi acel balans ritmic, aşa zisul *swing*.

Pentru amatorii şi cunoscătorii de jazz, aceste elemente sînt fără îndoială esenţiale. Nu insistăm însă, ci subliniem o dată mai mult calitatea superioară a ansamblului şi marele succes de care s-a bucurat pe lîngă publicul nostru.

J.—V. P.

Studenţii cîntă la Ateneu şi la Operă

Pe scena Teatrului de Operă şi Balet a avut loc pentru prima oară anul acesta, un spectacol din repertoriul curent, interpretat de recenţii absolvenţi şi studenţi ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Şi trebuie să arătăm din capul locului că am asistat la un spectacol de operă cu „Nunta lui Figaro" de Mozart şi nu la o producţie de şcoală. Faptul că s-a acordat tinerilor cîntăreţi posibilitatea de a-şi desfăşura capacităţile interpretative, ajutaţi de autenticitatea costumului, decorului şi sprijiniţi de orchestra simfonică, a fost credem hotărîtor pentru reuşita lor. De aceea, este necesar ca astfel de experienţe să se transforme cît mai curînd în mijloace permanente de dezvoltare şi manifestare a viitorilor noştri artişti lirici. Existenţa orchestrei permanente a studioului Conservatorului va fi urmată, sperăm, de stabilirea unei săli potrivite pentru asemenea spectacole de operă.

Desprindem ca o remarcă generală, valabilă pentru toţi interpreţii, naturaleţea şi siguranţa scenică, datorită cărora din capul locului spectacolul a avut un anumit ritm şi o desfăşurare antrenantă. Această reuşită de ansamblu se datoreşte într-o bună măsură maestrului Panait Victor Cottescu, în dubla sa calitate de regizor şi pedagog.

Nu ne vom opri asupra excelentei apariţii a lui Dan Iordăchescu în Figaro şi Valentin Loghin în Antonio, ale căror creaţii în aceste roluri, au fost mai de mult unanim recunoscute. De asemenea, Iulia Boicu-Buciuceanu în Marcelina nu-şi face cu acest rol debutul pe scena operei.

In rolul lui Almaviva, Emil Rotundu a demonstrat pe lîngă prestanţă scenică, un glas frumos timbrat şi bine pus la punct (deşi poate insuficient de pătrunzător) şi o îmbucurătoare înţelegere a spiritului muzicii mozartiene. Elena Dima Toroiman — Contesa — are o voce amplă, cu o rezonanţă de calitate, dublată de reale resurse interpretative. Poate este încă puţin rigidă în apariţia scenică şi rece în tălmăcirea paginilor de admirabilă poezie, care întovărăşesc apariţiile Rosinei.

Dacă încîntătoarea prezenţă a Constanţei Cîmpeanu în Cherubino ne-a făcut să regretăm unele incertitudini de intonaţie, cu atît mai mult ele au fost supărătoare (îndeosebi în aria din actul IV) la Gina Tripa, care era depăşită de complexitatea muzicală a rolului Suzanei. Ea s-a străduit totuşi să-l realizeze la un nivel cît mai bun. Ni s-au părut cu totul remarcabili, în special actoriceşte, Constantin Gabor în Bartolo şi Constantin Ursache — Basilio, care au realizat aceste două roluri de compoziţie în stil, cu umor şi abilitate.

La reuşita spectacolului a contribuit şi experienţa dirijorului Robert Rosensteck care a urmărit o cît mai eficientă susţinere a tinerilor ce-şi făceau debutul pe scena Operei.

La concertul prezentat cu o zi mai tîrziu la Ateneu, orchestra simfonică a Conservatorului, dirijată de Mircea Basarab, a desfăşurat o gamă de posibilităţi pe care nu i le cunoşteam pînă acum. Sonoritatea omogenă, disciplina de ansamblu ca şi calităţile de expresivitate vor îngădui de acum înainte orchestrei abordarea unui repertoriu mai variat şi (acesta este lucrul cel mai important) apariţia cît mai frecventă în concerte publice. Ca şi la producţia de la Operă, manifestarea aceasta a depăşit cadrul restrîns al concertelor de şcoală.

Deşi cu un moment de incertitudine, Rapsodia a II-a de Enescu a impus din capul locului prestigiul orchestrei. Pe alocuri chiar impresionantă, execuţia a evidenţiat cîteva nume solistice (oboistul Edy Guţi şi tinerele Elena Mihai — corn şi Victoria Roman — flaut). In autenticul ei spirit, pulsînd de suflul Vienei care dă viaţă paginilor lui Schubert, dar cu oarecare insuficienţă dinamică şi inspiraţie, a fost interpretată Simfonia a VI-a de Schubert.

In concert a apărut ca solistă pianista Maria Cristian. Interpretînd Corcertul în La major de Mozart, ea a alăturat stăpînirii tehnice a partiturii şi instrumentului, acea vibraţie de sinceritate şi prospeţime care este latura cea mai atrăgătoare a concepţiei unui artist tînăr. Sonata de Scarlatti, acordată în supliment, în care Maria Cristian a cîntat cu şi mai multă autoritate şi siguranţă decît pînă atunci, a întregit impresiile noastre bune, deschizînd perspectiva unor realizări din ce în ce mai reuşite. Pianista s-a bucurat de un acompaniament artistic, care a afirmat o dată în plus progresele mari ale tînărului ansamblu al Conservatorului.

Aşteptăm să ne întîlnim din nou în stagiunea următoare, şi nu numai la sfîrşitul ei, cu studenţii, pe scena Operei şi pe estrada Ateneului.

ADA BRUMARU

Concertul laureaţilor concursului de la Verviers

In cursul lunii mai, patru tineri cîntăreţi de operă, Elena Cincu, Maria Voloşescu, Nicolae Herlea şi Traian Popescu, participînd la concursul internaţional de la Verviers (Belgia) s-au calificat cu toţii în prima etapă pe locul întîi iar în etapa finală au obţinut: baritonul Nicolae Herlea marele premiu de onoare, soprana Elena Cincu — premiul al II-lea, basul Traian Popescu — premiul al V-lea iar soprana Maria Voloşescu, — menţiune. Am fost bucuroşi să audiem pe aceşti valoroşi laureaţi în concertul dat la Ateneul R.P.R., la 2 iulie 1957 şi mărturisim că încrederea şi nădejdile puse de noi în talentul tinerilor solişti nu au fost dezminţite.

Baritonul *Nicolae Herlea* s-a prezentat într-o formă excepţională ca posibilităţi vocale, măiestrie tehnică şi expresivitate muzicală. Vocea sa bine timbrată, armonioasă, egală în toată întinderea, ajutată de o impostaţie foarte bună, merge direct la inima ascultătorilor. Posibilitatea sa de a colora subacutele şi acutele, după necesitatea frazei, denotă bogate resurse naturale dar şi o bună şi perseverentă şcoală. Deşi tînăr, cîntăreţul poate pune stavilă — la nevoie — forţei sale expresive, pentru a doza şi grada linia mare, ascendentă sau descendentă a unei arii, revărsîndu-se ca un torent în părţile ei culminante. Aşa l-am apreciat în „Eri tu" din „Balo in maschera" de Verdi, în „Prologul" din „Paiaţe" de Leoncavallo, în aria lui Valentin din „Faust" de Gounod şi în aria din „Andrea Chénier" de Giordano. Nu sîntem însă de acord cu concesiunile făcute unei părţi din public în interpretarea „Cavatinei lui Figaro" din „Bărbierul din Sevilla" în care, deşi a pus mult brio şi multă fantezie, a trecut dincolo de textul muzical.

Soprana *Elena Cincu* este în vădit progres, în ceea ce priveşte arta cîntului. Ea mînuieşte cu meşteşug o voce clară de soprană lirică şi coloratură, suficient de suplă pentru a da curs sensibilităţii sale artistice. A căpătat şi liniştea necesară pentru completarea posibilităţilor interpretative. Elena Cincu a cîntat cu succes arii din operele „Manon" de Massenet, „Luiza" de Charpentier, „Rigoletto" de Verdi dar va trebui să persevereze în studii serioase pentru a-şi îmbunătăţi sonoritatea acutelor, utilizarea mai adecvată a nuanţelor, pentru perfecţionarea tehnicii agilităţilor vocale şi a dicţiunii (mai cu seamă în limbile străine).

Basul *Traian Popescu* posedă o voce caldă şi generoasă (îndeosebi în grav), călită la o îndelungată şcoală. El a cîntat cu o frazare inteligentă, dicţiune clară şi cu justă intonaţie cîteva arii din repertoriul clasic de operă: „Don Juan" de Mozart, „Don Carlos", „Simon Boccanegra", „Vespri Siciliene" şi „Ernani" de Verdi. Se pare că artistul nu a fost în plenitudinea dispoziţiei sale vocale, fapt vădit în sombrarea — uneori exagerată — a acutelor şi în utilizarea unei limitate palete de culori, ceea ce a condus la reducerea expresivităţii sale muzicale. S-ar cere o mai mare grijă pentru realizarea stilurilor respective.

Soprana *Maria Voloşescu*, a cărei promiţătoare ascensiune, pe drumul luminos al carierei de solistă de operă, este azi unanim recunoscută, a produs alese emoţii artistice interpretînd, la un nivel excepţional, ariile „Ritorna vincitor" din „Aida" de Verdi, „Visi d'arte" din „Tosca" şi aria din actul al doilea din „Cio-Cio-San" de Puccini. Artista a impresionat adînc prin puternicele contraste între accentele dramatice şi lirice, prin nuanţe minunate şi printr-un suflu de un mare debit, foarte bine egalizat.

Ovaţiile entuziaste ale publicului au dovedit cu suficientă tărie că „menţiunea" primită la Verviers este departe de a fixa adevărata valoare a acestei remarcabile cîntăreţe.

Prof. Radu Negreanu acompaniind la pian, a urmărit cu deosebită competinţă şi atenţie interpretările soliştilor, contribuind în bună măsură la reuşita acestui concert, care, la sfîrşit de stagiune muzicală a constituit un prilej de înaltă desfătare artistică şi de legitimă mîndrie pentru şcoala romînească de canto.

AL. COLFESCU

Audiţia absolvenţilor şcolii de muzică de 11 ani

Vineri 17 mai în sala Ateneului, un public numeros şi entuziast, aşa cum îşi doreşte orice debutant, a avut ocazia să aplaude 11 absolvenţi ai şcolii de muzică de 11 ani (5 pianişti, 3 violonişti, 1 clarinetist, 2 cîntăreţe). Ei au executat concerte şi piese acompaniate de orchestra cinematografiei dirijată de maestrul Jean Bobescu. Aceşti foarte tineri absolvenţi, care urmează să intre la Conservator, s-au relevat ca posedînd temeinice cunoştinţe tehnice, stăpînire a instrumentului, virtuozitate. Ei fac cinste şcolii pe care o absolvă şi reprezintă o remarcabilă reuşită a învăţămîntului muzical elementar, urmînd ca studiile din Conservator să le aducă doar o şlefuire şi o maturizare a concepţiei interpretative.

Toţi cei cinci absolvenţi ai claselor de pian stăpînesc instrumentele respective cu siguranţă. Ei au bună memorie, agilitate, strălucire. Florella Geantă construind frumos partea I-a din Concertul de Mozart în re minor, a cucerit şi prin muzicalitate. Poate uneori concepţia era prea beethoveniană. Veronica Rusescu s-a impus prin înţelegerea cu care ştie să închege o linie muzicală — uneori intenţiile nefiind susţinute însă cu destulă convingere.

Rodica Giroveanu ştie să anime şi să coloreze concertul de Kabalevsky. Mirella Bobescu executînd unul dintre cele mai grele numere ale programului (Concertul 3 de Beethoven: p. II şi p. III) ni s-a părut mai în stil, în final. Reala muzicalitate dovedită în partea II-a (tema principală remarcabil executată) nu s-a putut desfăşura pe deplin din cauza unui fel static de a concepe arhitectura lucrării. Constantin Stelian care a impresionat deosebit prin tehnică, nerv, muzicalitate, a realizat corespunzător concertul de Paul Constantinescu (partea I).

In raport cu pianiştii, violoniştii şi-au stăpînit mai puţin emoţia, ajungînd la unele nesincronizări cu orchestra. Cea mai bună ţinută a avut-o Dan Gherasim (vioară) care în Concertul în mi major de Bach (p. I) a dovedit puritate în intonaţie, o bună frazare, o apropiere de stil. Violeta Damaschin (violă) a obţinut mai ales o bună intonaţie (concertul de Haendel p. I) şi un tempo bun. Ar fi putut ajunge la un rezultat mai unitar dacă ar fi evitat decalajele cu orchestra mai ales în partea de debut a lucrării. Tot emoţia a fost desigur şi cauza pentru care Valentina Ilie (vioară) a apărut nesigură la începutul Concertului de Bruch. Pe parcurs însă, şi-a revenit şi a reuşit să ne dezvăluie intenţiile-i muzicale.

Clarinetistul Aurelian Popa este un instrumentist deja format (concertul în re minor de Mozart partea I): sunet frumos şi agilitate tehnică, expresivitate în execuţie. Deşi sonorităţile erau mozartiene, am fi dorit uneori o mai mare diferenţiere între nuanţele extreme.

Jeana Puşcaşu şi Simionescu Elena au prezentat cîte o arie de operă (Donizetti şi Verdi). Dacă vocea primei cîntăreţe este încă în plină evoluţie, intenţiile muzicale fiind totuşi bine conturate, cea de-a doua cîntăreaţă a dovedit precizie, execuţie nuanţată şi uneori simţ dramatic.

In încheiere se cuvine să relevăm meritul cu totul deosebit al maestrului Jean Bobescu, dirijor de mare experienţă, care i-a susţinut şi încurajat pe solişti, reuşind să anihileze toate ezitările fireşti pentru orice tînăr debutant.

ŞTEFAN NICULESCU

Concerte de muzică de cameră

Echilibrat din punct de vedere al alcătuirii programului, recitalul de lieduri al baritonului Dan Iordăchescu a cuprins în prima parte lucrări de Mozart, Schubert şi Schumann iar în cea de-a doua, de Glinka, Duparc, Fauré, Doru Popovici, Radu Drăgan, Enescu şi Lazzari. Fiecăreia dintre piesele executate, Dan Iordăchescu a reuşit să-i găsească expresia cea mai potrivită, situînd-o cu un gust sigur al stilului (este apreciabil faptul că toate liedurile au fost cîntate în limba în care au fost scrise; ar fi de dorit însă adoptarea unei pronunţii cît mai apropiate de cea literară).

In afara liedurilor, a căror interpretare nu a mai constituit pentru noi o surpriză (este cunoscut faptul că Dan Iordăchescu, laureat al nu mai puţin de trei concursuri internaţionale, a primit o superlativă apreciere tocmai datorită acestui repertoriu), ne-a impresionat felul în care au fost redate lucrările de Duparc şi Fauré, ca şi celelalte stiluri interpretative adoptate, dovedind posibilitatea cîntăreţului de a aborda cu un egal succes cele mai variate piese din repertoriul muzicii vocale. Se cuvine să mai remarcăm aportul preţios al acompaniatoarei Viorica Iordăchescu.

*

Cvintetul de suflători — compus din Filip Pitaru-Bulimar, flaut, Ion Danie, oboi, Oct. Popa, clarinet, Dim. Alexandrescu, fagot şi Ion Bădănoiu, corn — este o formaţie cunoscută şi din alte manifestări care au relevat seriozitatea componenţilor ei precum şi omogenitatea apreciabilă realizată în urma muncii comune. Din păcate, ultimul concert al acestei formaţii ne-a convins mai puţin, datorită în mare măsură alcătuirii deficiente a programului. Intr-adevăr, nici piesele scrise în stil romînesc pentru cvintet de suflători de Vasile Jianu şi nici Tema cu variaţiuni de Mozart (din celebra sonată pentru pian în la major, K.V. 331), aranjată de Th. Lupu pentru cvintet de suflători, nu au putut constitui „piese de rezistenţă", care să permită desfăşurarea posibilităţilor reale ale acestei formaţii.

In partea a doua a programului am ascultat în primă audiţie ciclul de lieduri „Revelaţii" de Benjamin Britten pe versuri de Arthur Rimbaud, în interpretarea tenorului Valentin Teodorian. Ne-am amintit cu acest prilej de admirabila performanţă pe care o altă lucrare a compozitorului englez, Serenada pentru tenor, corn şi orchestră, i-a prilejuit-o cîntăreţului. Vădind o deosebită afinitate pentru stilul lui Britten, caracterizat printr-o mobilitate de factură instrumentală a liniei melodice abundînd în salturi expresive, Teodorian a reuşit şi de data aceasta să ne transmită particularităţile acestei muzici.

Ne-au impresionat nuanţarea variată, urmărită cu sensibilitate de acompaniamentul lui Radu Drăgan şi, în general, siguranţa cu care Teodorian a abordat muzica contemporană, din păcate încă destul de rară în sălile noastre de concert.

★

Susţinuta activitate artistică a violoncelistului Alfons Capitanovici, fie în cadrul Filarmonicii de Stat, fie în acela al Cvartetului Uniunii Compozitorilor, a contribuit cu siguranţă la dezvoltarea calităţilor sale, fapt confirmat de recitalul susţinut de curînd în sala Dalles. Am apreciat deopotrivă stilul sobru în care a fost executată Sonata de Benedetto Marcello, expresivitatea în interpretarea Variaţiunilor de Beethoven pe o temă din Iuda Macabeul de Haendel sau romantismul comunicat Sonatei de Diamandi Gheciu. Tonul plin, convingător, intonaţia sigură a violoncelistului, au fost susţinute de muzicalitatea şi gustul artistic al acompaniatorului Iosef Prunner, care ne-a rezervat din păcate şi cîteva surprize ţinînd de acurateţe. Din Sonata de Diamandi Gheciu, trădînd pe alocuri o influenţă a muzicii franceze împletită cu accente amintind folclorul nostru, ne-a plăcut în special prima parte, impetuoasă şi bine construită.

Ceea ce impresionează poate în primul rînd în felul de a cînta al sopranei Selma Hollinger este construcţia perfectă, linia parcă minuţios gîndită dinainte, a interpretărilor sale. Stăpînă pe stilul lucrărilor interpretate, apropiate de sensibilitatea sa (în special liedurile de Mahler), Selma Hollinger este însă de multe ori dezavantajată de o emisie inegală a vocii care, uneori compatibilă cu stilul unor lucrări mai moderne, se găseşte în contradicţie de exemplu cu liedurile de Brahms. Este remarcabil faptul că soprana şi-a creat un stil propriu, uşor de recunoscut, dar acesta poate aluneca pe nesimţite spre manieră, dînd un aspect monocrom, lipsit de varietate, lucrărilor interpretate.

*

Concertul de muzică de cameră dat de Cvartetul Uniunii Compozitorilor a prilejuit prezentarea unei interesante lucrări în primă audiţie, Cvartetul nr. 2 de Anatol Vieru, precum şi a Cvartetului de coarde opus 10 de Debussy. Intre cele două lucrări executate a fost intercalat, în mod fericit, recitalul de lieduri de Josef Marx al sopranei Rose Dampf.

Cvartetul lui Anatol Vieru, greu de sezisat după o primă audiţie, reflectă perioada de căutări creatoare în care se află autorul, din ce în ce mai apropiat de mijloacele de expresie cele mai potrivite temperamentului său. Interpretat cu entuziasmul pe care Cvartetul Uniunii Compozitorilor îl arată pentru muzica romînească, el a răsunat cu plenitudine, ca şi Cvartetul de Debussy — poate într-o interpretare ceva mai liberă, dar care, în cele din urmă, nu a rupt echilibrul lucrării.

Recitalul Rosei Dampf ne-a dat prilejul să admirăm stilul compozitorului austriac Josef Marx, poate oarecum desuet pentru epoca în care au fost scrise liedurile, dar în orice caz purtînd o amprentă personală impregnată de spiritul atît de specific al Vienei. Calităţile vocale ale sopranei, printre care o dicţiune cu totul remarcabilă, au apărut în mod evident cu prilejul acestui recital, acompaniat parcă cu mai multă căldură decît ne-a obişnuit pianistul, dar mai ales organistul Helmut Plattner.

A. CASSVAN

Filarmonica „Moldova" la închiderea stagiunii

Stagiunea 1956/1957 a Filarmonicii de Stat „Moldova" din Iaşi se caracterizează prin numărul însemnat de prime audiţii de muzică simfonică, vocal-simfonică şi corală. La rîndul ei, orchestra de muzică populară „Doina Moldovei", aparţinînd filarmonicii, s-a străduit să introducă în repertoriul său cîntece noi, utilizînd totodată şi dirijori şi solişti din alte localităţi.

Direcţiunea filarmonicii a înţeles ca alături de prime audiţii ale muzicii clasice şi contemporane universale (Simfonia „Manfred" de Ceaicovski, Concertul pentru harpă şi orchestră de Glier, uvertura la „Benvenuto Cellini" de Berlioz, Simfonia în re de Ph. Em. Bach, Oratoriul „Anotimpurile" de Haydn, „Păsările" de Respighi, „Preludiu la După-amiaza unui faun" de Debussy ş.a.), să execute în programele concertelor simfonice şi educative şi piese din creaţia compozitorilor noştri ca „Poveşti din Grui" de M. Negrea, „Trei piese pentru orchestră de coarde" de C. Silvestri, „Concertul pentru pian şi orchestră" de M. Barberis, „Trei schiţe simfonice" de C. Bobescu, „Divertisment" de M. Hoinic, „Elegie" de Fl. Dimitriu, „Coral variat", „Imn antic", „Suita I-a", „Sîrba moldovenească", „Trei jocuri din Ardeal" de A. Stoia.

Ca şi în stagiunile precedente, repertoriul a culminat cu Simfonia IX-a de Beethoven, la care şi-au dat concursul soliştii ai Operei de Stat din Iaşi (Ella Urmă, Maria Toma, I. Iorgulescu şi L. Nicolau).

Cu toate că la pupitrul filarmonicii ieşene au apărut dintre maeştrii baghetei romîneşti doar Egizio Massini şi Antonin Ciolan, se poate spune totuşi că s-a realizat un util schimb de dirijori deşi în unele cazuri (Ury Schmidt şi Liviu Ionescu) n-au dat rezultate satisfăcătoare. Dintre dirijorii locali remarcăm succesele obţinute de Achim Stoia, Radu Botez şi Theodor Avithal. Utilizarea mai largă a lui Radu Botez, prim dirijor al operei locale, este pe cît de dorită pe atît de folositoare.

Publicul ieşean a avut prilejul să se bucure de prezenţa la pupitru a dirijorului Arvid Iansons din U.R.S.S., ca şi a unor tineri şi talentaţi dirijori romîni (Paul Popescu, Gh. Vintilă şi Mircea Cristescu) ale căror realizări sînt pe deplin promiţătoare.

La concertele simfonice au adus aportul lor solişti de o necontestată valoare: Magda Nicolau, Aurelia Cionca, Silvia Şerbescu, Mîndru Katz, Al. Rădulescu, Gaby Grubea, Iolanda Mărculescu, Magda Ianculescu, Mircea Buciu, Dan Iordăchescu şi alţii. O admiraţie unanimă a înregistrat violoncelistul sovietic Daniel Şafran.

Pe parcursul stagiunii, un rol însemnat a revenit ciclului de concerte-lecţii organizat şi condus de muzicologul George Pascu. Prezentarea muzicii franceze din sec. XVI şi XVII precum şi a începuturilor operei constituie centrul de greutate al acestui gen de manifestare.

In domeniul muzicii corale şi vocal-simfonice, citām aportul însemnat al corului „Gavriil Musicescu" dirijat de George Pascu. Unul dintre concertele corale a fost încredinţat dirijorului D. D. Botez, bine cunoscut iubitorilor de muzică corală. Ca şi orchestra, corul a vădit un interes deosebit pentru prime audiţii, paralel cu grija pentru promovarea creaţiei compozitorilor locali în frunte cu Achim Stoia.

Concertele de muzică populară ale orchestrei „Doina Moldovei", care la începutul stagiunii păreau superficial pregătite, au făcut în ultimul timp o cotitură, reuşind în bună parte să satisfacă.

SORIN VINATORU

Din viaţa Uniunii Compozitorilor

Compozitorii evadează deseori dintre „dauritele zidiri" — cum spune poetul — pentru a schimba climatul în care creează, alergînd la izvoarele, uneori poate şi mai vii, mai puternice, ale unei inspiraţii trasă direct din viaţă. Aceste evadări sînt îndeobşte individuale. O ieşire colectivă ca aceea din iunie trecut, cînd la iniţiativa Uniunii Compozitorilor, cîteva zeci de muzicieni s-au îmbarcat pe vasul „Republica Populară", la Giurgiu, pentru o călătorie mai lungă pe Dunăre, este un eveniment mai puţin obişnuit în viaţa compozitorilor.

Din grup au făcut parte Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Paul Constantinescu, George Breazul, Ludovic Feldman, Leon Klepper, Achim Stoia, Max Eisicovits, Ana Severa Benţia, Ion Vasilescu, G. Dendrino, Mircea Chiriac, Eugen Cuteanu, Şt. Lakatoş, Elly Roman, Liviu Rusu, Eugen Radovici, Liviu Comes, Romeo Ghircoiaşiu, Richard Oşaniţki şi încă alţii.

Unul dintre rezultatele pozitive ale acestei călătorii l-a constituit faptul că ea a prilejuit compozitorilor un larg schimb de vederi asupra obiectivelor creaţiei muzicale actuale, o intensificare a legăturii dintre muzicieni, o întărire a sentimentului solidarităţii profesionale.

Incepînd cu măreaţa construcţie a „Podului prieteniei" de la Giurgiu — unul dintre cele mai mari din Europa — şi pînă la instalaţiile noastre portuare din Turnu-Severin, Giurgiu, Brăila, Tulcea, Sulina, compozitorii au avut ocazia să cunoască intensa viaţă ce pulsează în oraşele noastre dunărene, să admire totodată reconfortanta frumuseţe a marelui fluviu.

Compozitorii vizitînd G.A.C. „Vasile Roaită"

De un deosebit interes a fost vizita făcută la gospodăria agricolă colectivă „Vasile Roaită“ din Oprişăneşti (cca 20 km de Brăila). Compozitorii au vizitat cu de-amănuntul instalaţiile moderne ale gospodăriei (crescătoriile avicole, grajdurile pentru cabaline, bovine, porcine ş. a.). Ei au stat de vorbă cu ţăranii colectivişti rămînînd puternic impresionaţi de ordinea, disciplina şi curăţenia care domnesc pretutindeni, de elanul şi convingerea cu care este împlinită munca, aceasta constituind o chezăşie că şi unele puncte ce figurează încă în planul de înfăptuiri viitoare al gospodăriei, ca de pildă introducerea luminii electrice, vor putea fi, datorită şi ajutorului din partea forurilor superioare, realizate. Am rămas la rîndul nostru impresionaţi nu numai de cele văzute la această gospodărie colectivă şi de prietenia, dragostea şi înfrăţirea dintre oamenii muncii şi ai artei, dar şi de entuziasmul cu care compozitorii s-au legat, în mod spontan, să oglindească în creaţia lor, înfăptuirile de astăzi din Patria noastră.

J.-V. P.

OASPEŢI DE PESTE HOTARE

Monique Haas, Marcel Mihalovici şi artistul poporului, George Georgescu

În luna iunie ne-am bucurat de vizita compozitorului *Marcel Mihalovici* care a rămas împreună cu soţia sa, pianista *Monique Haas,* mai multă vreme în mijlocul nostru.

Plecat de aproape trei decenii de pe meleagurile noastre, Marcel Mihalovici a fost prins puternic de viaţa muzicală a Parisului stabilindu-se, mai tîrziu, definitiv, acolo. El nu a încetat însă o clipă să manifeste, atît în creaţia sa cît şi în întreaga activitate de muzician, ataşamentul cel mai cald faţă de muzica romînească şi de ţara sa de baştină.

Clipele petrecute împreună cu Marcel Mihalovici au fost din acelea care se gravează în memoria, ca şi în inima celor ce l-au apropiat.

La Ateneu, la Casa Ziariştilor dar îndeosebi la Uniunea Compozitorilor, Marcel Mihalovici ne-a purtat pe covorul fermecat al amintirilor şi al gîndurilor sale despre muzică : George Enescu, de care a fost atît de legat, viaţa muzicală a Parisului, părerile sale despre tînăra generaţie a compozitorilor noştri, apoi o prezentare vie a muzicii franceze, interpretată de Monique Haas în cadrul recepţiei dată în cinstea celor doi muzicieni la Uniunea Compozitorilor, constituie un şirag de adevărate mărgăritare.

★

Marcel Cuvelier, director general al Societăţii Filarmonice din Bruxelles, fondatorul cunoscutei Federaţii internaţionale „Jeunesses Musicales“ şi membru în comisia naţională belgiană la „U.N.E.S.C.O.“ ne-a vizitat la sfîrşitul aceleiaşi luni.

Personalitate eminentă a culturii şi artei, Marcel Cuvelier a făcut, la Uniunea Compozitorilor, un foarte interesant expozeu asupra asociaţiei „Jeunesses musicales“ al cărui scop este de a stimula gustul pentru buna muzică în rîndurile tineretului de pretutindeni şi a cărei linie este o cît mai deplină înţelegere între popoare, bazată pe educaţie, ştiinţă şi cultură.

Ceea ce distinge această asociaţie şi ceea ce i-a asigurat izbînda — a spus Marcel Cuvelier — e faptul că ea se sprijină pe participarea activă, entuziastă, îndeosebi a tineretului, căruia i se acordă toată încrederea, i se stimulează iniţiativa. Spiritul care domină este acela al unei „discipline liber consimţite“.

Creată în 1940, asociaţia „Jeunesses musicales“ a ajuns să cuprindă astăzi douăzeci şi două de ţări de pretutindeni.

In Belgia există 35 localităţi iar în Franţa 95, în care federaţia „Jeunesses musicales“ se manifestă, dînd concerte, conferinţe, avînd publicaţii de specialitate, organizînd concursuri etc. etc. cu un mare succes.

Intr-o ţară îndepărtată cum e Haiti, „Jeunesses musicales“ numără nu mai puţin de 5000 membri.

In urmă, Marcel Cuvelier a făcut o expunere în spirit critic asupra situaţiei muzicii în Occident, care a fost urmărită cu multă atenţie de către compozitorii, criticii şi muzicologii noştri.

J.-V. P.

* * *

ARTIȘTII NOȘTRI IN STRAINATATE

In legătură cu un concert dirijat la Praga de George Georgescu, în revista „Hudebni rozhledy" nr. 11 anul X/1957, a apărut sub semnătura Josef Bachtik *articolul* „Un dirijor romîn cu F.O.K." *(Fok-orchestra simfonică a Sfatului Popular al Capitalei Praga, nota trad.) pe care-l reproducem aci.*

„In cadrul ciclului Beethoven, orchestra simfonică a orașului Praga — FOK — a executat celebra „A noua" condusă de artistul poporului din R.P.R. George Georgescu. Muzica simfonică a lui Beethoven are la Praga o largă popularitate astfel încît și de data aceasta (30 martie) Sala Smetana a fost plină de un public entuziast, care nu a plecat deziluzionat de la concert.

Georgescu este un foarte bun dirijor, știe ce vrea, reușește să impună acest lucru și orchestrei și cunoaște partitura pînă la ultima notă. In prima parte s-a concentrat la o conturare clară și la preciziunea dezvoltării tematice. Caracterul ideilor muzicale, celulele motivice cuprinse în ele, secțiunile care se dezvoltă din ele și relațiile lor de reciprocitate, pe scurt construcția simfonică, esența organică a curentului simfonic, s-au plasat pe primul plan al atenției dirijorului, iar pe lîngă aceasta a fost foarte bine pusă la punct și partea dinamică, care a fost relevată cu un efect deosebit. După o astfel de pregătire, desigur că partea a doua a putut să apară ca o urmare logic condiționată a acestei creații ciclice și de asemeni și partea treia-adagio-bazată pe un tempo larg, tărăgănat, foarte încet. Aci, în adagio, dirijorul a nuanțat foarte frumos expresia, în sonoritatea orchestrei, gradînd alternările celor două teme muzicale. Atît continuitatea de idei a părților separate cît și caracterul dominant al temei fundamentale au reieșit ca foarte firești. Partea întîia a fost un fel de expoziție de formă ciclică iar cele două mijlocii ca un fel de pregătire a simfoniei — am putea spune „finale" — a lui Beethoven, simfonia a noua, prin măreața parte de încheiere. Această ultimă parte a sunat în execuția de sub bagheta dirijorului romîn — fără îndoială — cel mai convingător. Expusă gîndit, contrastantă ca tempi cu multă atenție și foarte frumos modelată dinamic (din nou amintim accesoriul dinamic, mai ales splendidele pianissime ale temei), partea ultimă a avut acea putere de imaginație, acea expresie tulburătoare și atmosferă de început precum și acea lumină imnică de sfîrșit pe care publicul o așteaptă. Reacția publicului a fost imediată și directă.

Corul ceh a cîntat cu siguranță întotdeauna, colorat, compact și cu o perfectă diferențiere de nuanțe. De asemeni, soliștii Dagmar Rosiková, Alena Spanihelova, Beno Blachut și Jaroslav Horácek au cîntat bine.

Concertul a fost deschis cu simfonia VIII.

A fost executată sub semnul încălzirii orchestrei și de altfel ar fi putut să aibă mai multă tensiune, mai multă prospețime și — în special — mai mult umor.

* * *

După concertul dirijat la Praga, maestrul George Georgescu *a condus la Leipzig Orchestra „Gewandhaus" interpretînd, cu un deosebit succes, Simfonia a II-a de Haciaturian, „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu și Rapsodia pentru pian și orchestră de Rahmaninov, pe o temă de Paganini, avînd ca solist pe* Valentin Gheorghiu. *Publicul a aplaudat cu entuziasm pe interpreții romîni, obținînd executarea a încă două piese, în afară de program.*

* * *

De asemenea maestrul Constantin Silvestri, *după terminarea turneului din Cehoslovacia, a întreprins un al doilea turneu în Anglia.*

La „Albert Hall" din Londra a dirijat corul și orchestra Filarmonicii londoneze, interpretînd „Missa Solemnis" de Beethoven, apoi a dirijat la „Colston Hall"" din Bristol un concert simfonic, în care — în special — Simfonia I-a de George Enescu a găsit o primire excepțională din partea ascultătorilor. Finalul a fost bisat. După concertele din Anglia, dirijorul Constantin Silvestri a fost invitat să dirijeze orchestra Filarmonicii din Atena.

Presa cotidiană a reprodus din cronicile muzicale de peste hotare, vorbind pe larg despre succesele valoroșilor noștri dirijori.

* * *

In legătură cu izbînda obținută de tinerii noștri soliști de operă Nicolae Herlea, Lela Cincu, Traian Popescu și Maria Voloșescu, la concursul internațional de la Verviers (Belgia) iată cîteva extrase din ziarele belgiene:

„Nicolae Herlea *din București este dotat cu voce splendidă ca amploare și calitate. Este un cîntăreț de cea mai mare clasă". („La Meuse" din 7 mai 1957).*

„Acest bariton ne-a stîrnit admirația nu numai pentru vocea sa superbă, cum nu am mai auzit de treizeci de ani, dar și prin tehnica celei mai bune școli". („La Walonie" *din 7 mai 1957).*

„Domnul Herlea, din București (Romînia) depășește tot ce am auzit de la începutul concursului" („Le Courier" *din 7 mai 1957).*

„Cincu Lela" *din București (Romînia) a produs mult efect în „Luiza" de Charpentier. In interpretarea ariei din „Ivan Susanin" (Antonida) de Glinka, ea a pus în valoare toate frumoasele sale calități vocale. Vocea sa foarte fină posedă un acut remarcabil și o interpretare plină de nuanțe".* („Le Travail" *din 28 mai 1957).*

„Traian Popescu" *din Cluj (Romînia) este de asemenea un element excelent sub toate raporturile — voce mare, arta cîntului. El strălucește în aria lui Leporello din „Don Juan" de Mozart și în cea din „Don Carlos" de Verdi".* („La Meuse" *din 29—30 mai 1957).*

„Doamna Maria Voloșescu *din București, una din cele mai serioase pretendente — dacă ne gîndim la execuțiile anterioare — cîntă aria Nilului din „Aida" de Verdi, și regăsim — cu multă plăcere — minunata voce de soprană, atît de bogată în toate registrele, mînuită de o artistă de o extraordinară posibilitate muzicală, care nu caută nici un „efect". Strălucită audiție, evident. Nici nu era de așteptat mai puțin"* („Le Jour" *din 31 mai 1957).*

„Președintele Heyman proclamă lista laureaților... care este primită în chip diferit, întrucît nu toți auditorii sînt de acord — nici pe departe — cu juriul. Astfel, doamna Maria Voloșescu, *care nu a obținut decît o mențiune, este aclamată cel puțin tot atît de mult ca învingătorul Nicolae Herlea"* („Le Travail" *1—2 iunie 1957).*

* * *

Iată și spicuiri din presa cehoslovacă cu privire la concertele date de baritonul Mihail Arnăutu *de la Teatrul de Operă din București, în țara vecină:* „Mihail Arnăutu, *cu voce de bariton matură, cu volum mare, cu nobilă cultură a vocii și mare inteligență muzicală, precum și sensibilitate pentru genul cîntecului, în partea de lieduri, care s-a bucurat de un succes deosebit, a executat lieduri de Schubert, Ceaikovski, Musorgski, Respighi etc.". (Dr. Vladimir Hudec în* „Straz Lidu" *din 14 iunie 1957).*

* * *

„La Olomuc a venit Mihail Arnăutu, *artist emerit al R.P.R., cîntăreț cu voce excepțional de echilibrată și cu volum mare care, mai ales în arii, a entuziasmat prin frumusețea sonoră și tehnica vocală" (Jd. în* „Lidova democracie" *din 11 mai-iunie 1957).*

Tenorul Ionel Tudoran și soprana Arta Florescu în „Cio-Cio-San" pe scena „Balșoi Teatr" din Moscova

Soprana Arta Florescu *și tenorul* Ionel Tudoran, *soliști ai Teatrului de Operă din București, au întreprins un lung și rodnic turneu în U.R.S.S., dînd concerte în diverse săli și cîntînd în operele „Traviata" de Verdi, „Cio-Cio-San", „Boema" și „Tosca" de Puccini și „Carmen" de Bizet, la Moscova, Leningrad, Riga, Minsk, Ufa, Tașkent etc. Cîntăreții au obținut pretutindeni remarcabile succese.*

Cu privire la interpretarea rolului Violetei din „Traviata" de către Arta Florescu, ziarul „Letonia sovietică" *din 5 mai 1957 spune între altele: „Trebuie remarcată ireproșabila interpretare vocală... Strălucitele calități ale vocii, tehnica vocală, dusă pînă la perfecțiune, gustul fin artistic, iată care sînt trăsăturile care ne permit să apreciem pe Arta Florescu drept una dintre cele mai remarcabile interprete ale acestui rol".*

Mai departe același ziar scrie: „Fiind posesorul unei voci frumoase care sună egal în toate registrele, rezultatul unei școli vocale bune, Ionel Tudoran *a reușit, de-a lungul întregului spectacol, să țintuiască atenția spectatorilor prin cîntul său". Apoi ziarul vorbește în aceiași termeni elogioși despre ambii cîntăreți în interpretarea operei „Cio-Cio-San" și despre Ionel Tudoran în „Tosca".*

După spectacolele de la Minsk, Tatiana Kolomițeva, *dirijor al Teatrului de Operă și Balet din Belorusia, a spus: „Făcînd bilanțul, putem spune că interpretarea admirabilă și expresivă, simțul artistic just, emotivitatea profundă și sinceră și un mare farmec scenic, toate acestea, împreună cu măiestria artistică, îi dă posibilitatea* Artei Florescu *să reprezinte în mod viu și real personajul ce întruchipează".*

In cursul lunilor mai și iunie, mezzo-soprana Elena Cernei, *de la Teatrul de Operă din București și tenorul dramatic* Ferenc Ottrok, *de la Opera Maghiară din Cluj, au cîntat în cîteva spectacole pe scena operei din Tbilisi (U.R.S.S.). Extragem următoarele pasaje din ziarul* „Zarea Răsăritului" *din Tbilisi, din 26 mai 1957:*

„La 24 mai la Teatrul de Operă și Balet „Z. Palișvili" din Tbilisi a avut loc primul concert dat de Elena Cernei, *solistă a T.O.B. din București. Ea a interpretat rolul lui Carmen din opera cu același nume de Bizet. Cîntăreața are o minunată voce, o strălucită măiestrie interpretativă și un frumos aspect scenic".*

In același ziar în numărul din 1 iunie 1957 găsim următoarele: „La sfîrșitul lunii mai a avut loc la Tbilisi concertul cîntăreților romîni Ferenc Ottrok *și* Elena Cernei. *Ambii artiști au remarcabile calități vocale, caracterizîndu-se printr-o minunată măiestrie interpretativă și un înalt joc dramatic. In prezent tot publicul vorbește despre Don José și Mario Cavaradossi, interpretați de F. Ottrock și despre Amneris, interpretată de Elena Cernei.*

★

După spectacolele prezentate la Ankara și Atena, la începutul lunii iunie, formația de cîntece și dansuri și acompaniament muzical, din cadrul Ansamblului C.F.R. Giulești, *a participat la concursul internațional de cîntece și dansuri populare de la Llangollen-North Walles (Anglia), la care au luat parte echipe și formații din 27 de țări. Formația romînească a dobîndit o strălucită biruință obținînd „Trofeul Internațional" — premiul I. Ziarele noastre au vorbit elogios despre acest succes artistic, reproducînd și pasaje din presa de peste hotare.*

AL. A. C.

CRONICA DISCULUI

de **FR. SCHAPIRA**

GEORGE GEORGESCU — VALENTIN GHEORGHIU: *Rapsodia pe o temă de Paganini de Serghei Rahmaninov.* In legătură cu înregistrarea la Casa „Supraphon“ din Praga a acestei lucrări de către muzicienii noştri, cu concursul orchestrei Filarmonice cehe, apare în revista franceză „Le guide du concert et du disque“ următoarea recenzie (21 iunie 1957):

„Iată o interpretare deosebit de romantică a acestor romantice variaţii. Georgescu este strălucitor, dramatic, pasionat; nici una din aceste 24 de variaţii nu se dăruieşte tandreţei, nu lasă să se întrevadă vreo licărire de speranţă; Adagio-ul nu apare aci decît pentru „suspense“. Şeful de orchestră a găsit în Gheorghiu un solist din acelaşi aluat: alianţa dintre pian şi orchestră este intimă şi în treacăt trebuie să salutăm calităţile — sonoritate, muzicalitate, virtuozitate — acestui pianist foarte romantic. Trebuie să subliniem de asemenea realizarea fonografică. Inregistrarea sunetului la Praga este întotdeauna de bună calitate dar gravura lăsa de dorit. Pare-se că în această privinţă s-au făcut mari progrese“. Autorul acestei note este Raymond Lyon. Nu ne poate decît bucura aprecierea dată muzicienilor noştri şi nu putem decît să regretăm faptul că acest disc nu stă la îndemîna iubitorilor de muzică din ţara noastră. Instituţiile de import competente ar trebui să găsească posibilitatea de a aduce în ţară toate înregistrările importante ale muzicienilor noştri peste hotare.

MAURICE RAVEL: *CVARTET ÎN FA PENTRU COARDE (Cvartetul Radio); disc micro, ECD — 7. Vit. 33 1/3.*

Discoteca noastră are prilejul de a se îmbogăţi cu una din cele mai cunoscute lucrări de muzică de cameră ale lui Ravel: Cvartetul de coarde în Fa. Compusă la începutul veacului nostru (1901—1903), cînd autorul ei se străduia să obţină mult rîvnitul Premiu al Romei (de la care a fost, cum se ştie, scandalos exclus), lucrarea mai poartă semnele unei evidente influenţe debussyste şi fauréene, dar, în acelaşi timp dovedeşte o certă personalitate, o remarcabilă măiestrie pentru un tînăr de 26—28 de ani şi acea preocupare de ordine, construcţie formală, care avea să-i fie caracteristică lui Ravel şi ulterior. Insuşi creatorul ei spunea că lucrarea „corespunde unei tendinţe de construcţie muzicală, care, dacă este fără îndoială imperfect realizată, apare mult mai netă decît în lucrările anterioare“.

Cele patru părţi ale cvartetului ne dau o imagine edificatoare asupra unităţii tradiţie-inovaţie la Ravel. Asemenea lucrări de tranziţie pun întotdeauna interpreţilor probleme spinoase în legătură cu optica abordării lor. Se pot duce lungi discuţii asupra caracterului „just“ sau „nejust“ al accentuării debussysmului, impresionismului sau, dimpotrivă, a trăsăturilor caracteristice raveliene în interpretare. Se ştie că Ravel era foarte exigent faţă de tălmăcitorii operii sale. „Nu interpretaţi! Mulţumiţi-vă să cîntaţi numai ceea ce am scris“ — aceste cuvinte celebre impun interpreţilor un respect extrem faţă de text, un sever autocontrol, dar în acelaşi timp, exclud răceala, uscăciunea, întrucît în cazul cvartetului, de pildă, partitura abundă în indicaţii, ca: „bine cîntat“, „foarte duios“, „foarte expresiv“ etc. A găsi o soluţie artistică valabilă a complexei probleme a „stilului ravelian“ este deci un lucru foarte greu pe care discuţiile îl pot uşura, dar numai căutările creatoare concrete îl pot rezolva.

Cvartetul Radio ne oferă pe acest disc rodul unei asemenea căutări. Nu încape îndoială că aceşti muzicieni remarcabili impun opera, cuceresc atenţia, emoţionează, desfăşurîndu-i armonioasa construcţie. Cvartetul Radio îi conferă un caracter mai apropiat de cel de concert, decît de cel intim de cameră. Pensula cu care e zugrăvit aqua-fortele ravelian este destul de plină, contururile sînt accentuate, lăsînd puţin loc vaporosului joc impresionist al liniilor. La o ascultare cu partitura te izbeşte fidelitatea faţă de text, îndeosebi în ceea ce priveşte nuanţele, deşi pragul pianissimo-ului este destul de înalt, poate chiar prea înalt. Forma este remarcabil închegată în toate cele patru părţi şi în general, tempii sînt la locul lor. (Unele rezerve ridică partea secundă).

Mircea Negrescu este un remarcabil şef de cvartet, cu o gamă expresivă amplă — de la suavitatea temei principale a mişcării întîi la virilitatea şi forţa pizzicatelor din partea secundă (parte în care Ravel este cel mai tributar maestrului său Fauré — dedicatarul lucrării). Isidor Wechsler este o discretă vioară secundă, care ştie să apară pe prim plan cînd e cazul (de ex. p. III, tema cu surdină, susţinută de figuraţiile viorii prime şi pizzicatele celorlalte instrumente). La violă — care-şi dispută întîietatea ca importanţă cu vioara I în cvartet — Marcel Gross dovedeşte o dată mai mult muzicalitatea sa şi calităţile sale de instrumentist (vezi tema expusă în partea a treia). Ion Fotino, muzician de cameră prin excelenţă, este un susţinător plin de gust al edificiului armonic, avînd intervenţii pe prim plan de o expresie remarcabilă.

In general putem felicita Cvartetul Radio pentru interpretare şi Electrecordul pentru progresele tehnice vădite. O prezentare muzicologică a Adei Brumaru este foarte bine venită (o mai atentă corectură ar fi fost și ea bine venită...).

THEODOR GRIGORIU: *„PE ARGEȘ ÎN SUS" — Suită pentru cvartet de coarde — (Cvartetul Uniunii Compozitorilor), disc micro ECD — 6. Vit. 33 1/3.*

Iubitorii de muzică au dat o prețuire înaltă lucrării „Pe Argeș în sus" de Theodor Grigoriu (vezi „Muzica" Nr. 5/1954). Tînărul compozitor înmănunchează în ea o serie de teme populare cu altele de creație proprie, dezvoltîndu-le în patru tablouri despre meleagurile Argeșului și oamenii din partea locului. Sensibilitatea fină a compozitorului capătă expresie datorită unui meșteșug sigur, din care ne pare a fi cea mai dezvoltată scrierea instrumentală. Un aspect interesant al concepției lui Theodor Grigoriu îl constituie unirea sa conștientă cu creatorul popular. In acest sens prima piesă „Balada" (formă liberă de fantezie) ni se pare a fi de cel mai mare interes. Regăsim aici elemente tematice din balada populară despre „Manolea" — strălucitul meșter care nu precupețește nici o jertfă pe altarul creației sale și cade victimă a temerității lui. In prolog, tema din „Manolea" apare îngemănată cu una originală a compozitorului, mai bine zis este continuată de compozitor în același stil. Acest prolog încetățenește atmosfera specifică genului: poetul vorbește. Aici poetul înseamnă deopotrivă cîntărețul popular și compozitorul. Intreaga piesă apare ca o încercare a compozitorului de a se substitui cîntărețului popular, de a-i continua creația pe temeiul unei concepții înaintate și al unor mijloace tehnice moderne, introducînd-o în sfera formelor mari muzicale culte. Asistăm deci nu la o prelucrare de temă populară, ci la crearea unei imagini generalizate de baladă, la plăsmuirea unei balade *sui generis.*

Dacă „Balada" evocă imagini de altă dată, piesele celelalte ne aduc în vremea noastră. In fața compozitorului-călător (și a noastră) apare la o serbare cîmpenească un „joc din fluier" — scherzo, în care găsim o iscusită îmbinare de elemente plastice și expresive și o originală scriere instrumentală. Partea a treia este intitulată „La izvoare" și pornește de la o temă în care regăsim îngemănarea cîntăreț popular-compozitor: mintea călătorului-compozitor zboară spre tărîmurile scăldate de rîu, spre oamenii de pe malurile lui și soarta lor.

Ca profunzime, piesa continuă balada, avînd avantajul unei forme clar conturate (temă cu variații). Atmosfera e limpezită de un nou joc popular, evocat de tema surîzătoare a „Sălcioarei" (partea patra — rondo).

Cvartetul lui Theodor Grigoriu se bucură pe acest disc de o interpretare într-adevăr remarcabilă. De altfel Cvartetul Uniunii Compozitorilor (Lucian Savin — vioara I, Mendi Rodan— vioara II, Wilhelm Berger — violă, Alfons Capitanovici — violoncel) s-a distins din capul locului printr-o ținută interpretativă înaltă. El și-a făcut debutul prin tălmăcirea acestei lucrări, pe care a impus-o atenției ascultătorilor. Instrumentiștii constituie un tot omogen, și strălucesc în chip deosebit în „Jocul din fluier". Eugen Pricope semnează o prezentare, care ajută ascultătorului la înțelegerea concepției și formei lucrării.

Deși își face intrarea pe discul „micro" cu lucrarea unui tînăr, muzica romînească cultă se poate considera bine slujită de acest disc.

Răsfoind PRESA MUZICALĂ de peste hotare

In luna aprilie 1957 a apărut primul număr al revistei muzicale „Slovenská hudba“ (Muzica slovacă), redactată și editată de Uniunea Compozitorilor slovaci din Bratislava. In comitetul de redacție se înscriu nume ale unor personalități de seamă ale vieții muzicale slovace: prof. Eugen Suchon, dr. Josef Kresánek, Andrej Ocenáș, prof. Jan Strelec, Șimon Jurovsky, Theodor Hirner, Ladislav Mokry, dr. L. Burlas, dr. Roman Rychlo și dr. Eugen Șimunek, redactor șef fiind dr. J. Șamko.

Prin apariția acestui prim număr se împlinesc visurile de decenii și chemarea de totdeauna a clasicilor naționali slovaci J. L. Bella, M. Moyzes și V. Figuș-Bystry, spre o revistă muzicală care să se ocupe în special de problemele muzicii slovace, atît de puțin cunoscută.

Implinind această mare și imperioasă chemare, „Slovenská hudba“ prezintă cititorilor primul său număr într-o formă cît se poate de îngrijită din punct de vedere tehnic și grafic, însă — deocamdată — fără nici un fel de exemplificări muzicale, nici chiar acolo unde o analiză muzicală ar necesita acest lucru (Simfonia I „Amintirile“ de Mikulaș Schneider-Trnavsky, semnat Ivan Hrușovsky). In articolul de fond intitulat „Țelurile noastre“ sînt trasate sarcinile acestei reviste, ca factor mobilizator și activ pentru progresul muzicii slovace, în lupta pentru dezvoltarea creației muzicale, pentru o artă revoluționară și profund umană, care să reflecte marea luptă a omenirii pentru o viață mai bună. „Slovenská hudba“ trebuie să lupte contra a tot ce este dăunător artei, fals și nesincer, contra diletantismului și superficialității, pentru o justă și profundă înțelegere a realismului socialist în artă. Dr. Kresánek se ocupă în articolul său intitulat „Probleme actuale ale muzicii contemporane slovace“ de evoluția istorică a creației muzicale, în funcție de condițiile pe care societatea le-a oferit creatorilor de valori muzicale în diverse epoci ale istoriei, subliniind condițiile optime pe care regimul actual le-a creat compozitorilor.

Articolul „Compozitorul Alex. Moyzes și cultura muzicală slovacă“ este semnat de Ladislav Burlas. „Discuția creatoare“, semnat de D. Șostacovici, oglindește problemele dezbătute în ședințele dinaintea congresului (reproducere din ziarul „Pravda“). Interesant este și articolul (fragment) „Amintiri despre Béla Bartók“ al compozitorului Alexander Albrecht, prieten al marelui compozitor maghiar. Infine menționez articolul Nadiei Pavliková „Viliam Figuș-Bystry și cîntecul popular slovac“ și al dr. E. Șimunek „Despre o nouă evoluție“, în care căutarea unui nou ideal estetic este strîns legată de evoluția socială. Revista oferă de asemenea pagini informative asupra vieții muzicale din Slovacia, evenimentelor muzicale din republică, aniversărilor, noutăților muzicologice, tipăriturilor, precum și de știri de peste hotare, unde se menționează și realizările compozitorilor noștri. (N. Buicliu „Simfonia a III-a“ și Alfred Mendelsohn „1907“ și „Călin“).

Salutăm apariția acestei prime reviste muzicale din Slovacia care, alături de revista pragheză „Hudebni rozhledy“, este chemată să devină o tribună de promovare a artei înaintate, o adevărată oglindă a muncii creatoare și perspectivelor fericite ale muzicienilor slovaci.

NICOLAE COSTEA

MUZICA (R.F.G.) — *Nr. începe cu un studiu de Franz Cuno despre opera „Povestirile lui Hoffmann în montarea lui Max Reinhardt“. La 18 martie a.c. compozitorul italian G. F. Malipiero a împlinit 75 de ani. Cu acest prilej Heinrich Lindlar publică scurte date, legate de viața și opera acestui eminent muzician. Un alt articol comemorativ — „Spiritul înflăcărat din Boemia“ — semnat de Peter Gradenwitz este consacrat bicentenarului morții lui Johann Stamitz (27 martie). Un studiu de amploare este cel al lui Alfred Berner în care sînt analizate trei lucrări vocal-simfonice de Reinhard Schwarz-Schilling. In continuare apare un articol de Peter Gerisch, intitulat: „La leagănul jazz-ului“. Restul paginilor este rezervat publicării unui vast material de cronici și informații (concerte, premiere, recenzii etc.)*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG. *Numerele 2 și 3 pe 1957 cuprind studii despre Clemens Krauss și conlucrarea sa cu Richard Strauss la crearea operei „Capriccio“ (G. K. Kende- nr. 2), lucrările de pian ale compozitorului germano-rus Vladimir Vogel (H. Oesch- nr. 2) personalitatea lui Sandor Veress (E. Deflein- nr. 2), scriitura violonistică a lui J. S. Bach (M. Pincherle- nr. 2) Johannes Brahms (E. Rudorff), Johann Stamitz (la bicentenarul morții — de P. Natte), legăturile lui Musorgski cu editorul Bessel cu prilejul editării operei „Boris Godunov“ (P. E. Beha) prezentarea operei „Salomé“ de R. Strauss la New York în 1907. Numeroase informații sporesc interesul revistei.*

MELOS (R.F.G.). — *Revista pentru muzică nouă publică în numărul din februarie în prima pagină articolul „O minte sănătoasă“ de Ernst Krenek. Urmează studiile „Stravinsky compune Bach“ de Robert Craft și „Manierismul dodecafonic“ de Claude Rostand. Heinrich Strobel semnează un articol consacrat memoriei lui Arturo Toscanini. La rubrica „Cartea nouă“ pot fi citite recenziile unei biografii despre Igor Stravinschy (H. Strobel) și despre o culegere de eseuri intitulată „De la Schütz la Hindemith“ (Alfred Einstein). In continuare apar sumarele unor reviste muzicale din străinătate și cronici în legătură cu ultimele manifestări artistice importante (Muzică modernă din spațiul mediteranean; Baletul din Wuppertal dansează Stravinsky și Fortner; Șoc electronic la München; Kafka în muzică; „Prädra“ de Marcel Mihalovici la Braunschweig; Tineri compozitori și muzica lumii în Israel; O nouă lucrare de orchestră de Frank Martin și altele). Revista se încheie cu scurte note informative (premiere, concerte, emisiuni de Radio, conferințe etc.).*

BREVIAR

SARBATORIREA COMPOZITORULUI E. MONȚIA

Cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani de către compozitorul Monţia, Filarmonica de Stat din Arad a organizat duminică 30 iunie un concert festiv în sala Palatului Cultural.

Desprindem din bogatul program: cuvînt de deschidere ţinut de Anatol Goreaev; Uvertura la opera „Fata de la Cozia“, executată de orchestra simfonică dirijată de N. Boboc; Duet şi terţet din „Fata de la Cozia“, executate de Tatiana Roşculeţ, Aurel Ghendler, Ileana Niculescu şi Oleg Rudic; „Idilă la ţară“ interpretată de Radu Bloch (vioară) şi Urmösi Iosefina (pian) şi „Doina“ cîntată de basul Dumitru Staroste. Au mai cîntat Mircea Emandi şi Aurel Tripon.

In partea a II-a a concertului, corul mixt a cîntat „Murguleţ, căluţul meu“, „Comandante, comandante“ şi „Duce-m-aş şi tot m-aş duce“, solişti fiind Dumitru Staroste şi Mircea Emandi, dirijor — Anatol Goreaev, la pian, Maria Dunca.

MEDICII IN VECHEA MIŞCARE MUZICALA ROMINEASCA

In cadrul şedinţelor cercului de referate de istoria medicinii care funcţionează la Centrul de organizare a ocrotirii sănătăţii şi istoria medicinii, doctorul C. Ghenea a prezentat o comunicare despre „Medicii din vechea mişcare muzicală romînească“.

Dintre personalităţile medicale care au adus o contribuţie preţioasă la dezvoltarea mişcării noastre muzicale, s-a insistat asupra rolului jucat de prof. dr. Iuliu Theodori, membru în comitetul muzical al Conservatorului din Bucureşti şi membru al comitetului Teatrului Naţional, doctorul Gustav Otremba, compozitorul ieşan, prieten şi colaborator al lui Ed. Caudella, Emanoil Vlasto şi Nicolae Calligaris, animatori ai vieţii muzicale din Craiova. Aceşti medici, ei înşişi interpreţi diletanţi, au depus strădanii merituoase pentru închegarea mişcării muzicale romîneşti din a doua jumătate a secolului trecut.

Apreciind valoarea comunicării, bazată pe documente inedite, participanţii la şedinţă au subliniat necesitatea continuării cercetărilor asupra medicilor compozitori, interpreţi, muzicologi şi animatori ai vieţii muzicale din ţara noastră.

FANFARE SATEŞTI

In comunele Minţiul Gherlei şi Livada din regiunea Cluj, prin colaborarea intelectualilor şi a destoinicilor locuitori din aceste comune şi cele învecinate, au luat fiinţă două fanfare ţărăneşti. Modul cum s-au adunat fondurile pentru procurarea instrumentelor şi notelor muzicale, dar mai cu seamă, cum tinerele talente — ridicate din mijlocul ţărănimii muncitoare — au învăţat notele şi au închegat un repertoriu, constituie o pildă de urmat.

★

Urmînd o veche şi frumoasă tradiţie, în şcoala medie din comuna Gherla se face elevilor o aleasă educaţie muzicală. Orchestra acestora progresează pe zi ce trece, iar concertele publice (în care pe lîngă lucrări ale înaintaşilor şi compozitorilor noştri contemporani sînt executate şi unele creaţii ale clasicilor), sînt audiate cu interes de masele largi ale locuitorilor comunei.

(Din corespondenţa prof. EMIL PRECUP)

O EXPOZIŢIE CU PRIVIRE LA VIAŢA ŞI OPERA LUI CEAICOVSKI

In luna octombrie se deschide la Ploeşti o expoziţie documentară muzicală legată de viaţa şi opera lui Ceaicovski. Expoziţia cuprinde fotocopii după manuscrise, ziare originale cu prime audiţii ceaicovskiene la noi în ţară, autografe despre compozitor, volume monografice, partituri, programe, fotografii etc. Materialul expus este pus la dispoziţie de către Ioan Florian, pasionat colecţionar ploeştean.

MUZICA ROMINEASCA CONTEMPORANA CINTATA LA PARMA

De curînd a avut loc în sala Teatrului Regio din Parma un concert dat de cvartetul Radioteleviziunii italiene.

La acest concert, organizat de Asociaţia italiană pentru relaţiile culturale cu Romînia, sub auspiciile Primăriei din Parma şi a Societăţii pentru organizarea concertelor Conservatorului de muzică din Parma, s-au executat, în prima audiţie în Italia, cvartetul în mi bemol major de Marţian Negrea şi cvartetul op. 14 de Mihail Andricu.

ACTIVITATEA FILARMONICILOR DIN ŢARA

Inainte de închiderea stagiunii, filarmonicile din ţară au executat în cadrul programelor lor următoarele piese de compozitori romîni:

Iaşi

Suita I-a de George Enescu, Bourrée şi Sarabandă de V. S. Jianu (în primă audiţie), solist compozitorul, dirijor: T. Avithal; Joc moldovenesc de Const. Bobescu, dirijor: G. Pascu.

Timişoara

Capriciu romînesc de Marcel Mihalovici (în primă audiţie) şi Concertino pentru orchestră de coarde de Doru Popovici (în primă audiţie), dirijor Paul Popescu.

Craiova

Dans tătar de Theodor Grigoriu (în primă audiţie) şi Arie din opereta „Lăsaţi-mă să cînt“ de Gherase Dendrino, solist Ion Dacian, dirijor: Eugen Pricope; Suita I-a de George Enescu „Poveste din pădure“ de C. Bobescu (primă audiţie).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VII SEPTEMBRIE Nr. 9/1957

16 440

64A

Cuprinsul

O SARBĂTOARE A MUZICII ROMINEŞTI

Eugen Pricope

Dubla aniversare a lui George Georgescu (*pag. 3*)

Al. Colfescu

Concertul festiv George Georgescu (*pag. 10*)

DISCUŢII

Arminiu Cassvan

Probleme de limbaj muzical în creaţia instrumentală a lui Sabin Drăgoi. (*pag. 13*)

Conferirea titlului de Maestru emerit al artei din R. P. R. compozitorului Gh. Dumitrescu. (*pag. 19*)

Josef Berg

Gînduri despre muzica modernă — Articol scris special pentru revista Muzica — (*pag. 20*)

Nicolae Beloiu

Consideraţii asupra orchestraţiei dansului simfonic romînesc. (*pag. 23*)

FIGURI DE MUZICIENI ROMINI

Petre Pascu

Emil Monţia la 75 de ani. (*pag. 35*)

De vorbă cu George Georgescu despre concursul Jacques Thibaud — Marguerite Long. (*pag. 37*)

VIAŢA MUZICALA

O nouă operetă romînească: „Colomba“ de Elly Roman — *Al. A. C.* (pag. 39); Concertele orchestrei de muzică uşoară „Karel Vlach“ — *G. Dendrino* (pag. 41); Un spectacol de artă populară slovacă — *J. V. Pandelescu* (pag. 42); Opera din Iaşi după prima stagiune — *Sorin Vînătoru* (pag. 42).

Felicitări primite la Uniunea Compozitorilor cu prilejul zilei de 23 August. (*pag. 43*)

ARTIŞTII NOŞTRI IN STRAINATATE

Succesele pianistului Valentin Gheorghiu în R. Cehoslovacă. (*pag. 44*)

Cronica discului — *Fr. Schapira* (pag. 45); Recenzii — *Tiberiu Alexandru* şi *Csire Josif* (pag. 46 şi 48)

Supliment

Lucrări ale compozitorilor germani din R.P.R.

40 pagini *lei 5*

Dubla aniversare a lui George Georgescu

de **EUGEN PRICOPE**

Răsfoind „Cartea de aur" a Filarmonicii, unde sînt înscrise impresiile a numeroşi artişti străini care au concertat pe scena Ateneului mai de curînd ori mai de demult, ne-a reţinut atenţia o însemnare a lui Pablo Casals: „Romînia! Ţară a muzicii..." Să fi fost aceste cuvinte aşternute pe hîrtie cu ani în urmă de mîna ilustrului maestru al arcuşului numai expresia unei excesive amabilităţi de oaspete? De bună seamă că nu. Romînia era doar ţara strălucitului muzician George Enescu pe care Casals îl situa... „fără cea mai mică ezitare în primul rang al compozitorilor epocii noastre"... *) Romînia era şi este ţara dirijorului George Georgescu despre care tot Casals scria în acelaşi loc că este... „muzica însăşi, într-o formă umană". Constantin Silvestri şi Ionel Perlea, ca să nu menţionăm decît numele altor doi maeştri ai baghetei, care, asemenea lui George Enescu şi George Georgescu s-au impus ca autorităţi artistice de valoare internaţională, s-au născut şi ei pe pămîntul acestei ţări. Romînia a fost şi continuă să fie „ţară a muzicii". Arta sunetelor va înflori mereu la noi îmbogăţind din ce în ce mai mult viaţa spirituală a poporului nostru. Iar poporul nostru, care nu cunoaşte ceva mai preţios decît tihna muncii creatoare pe toate tărîmurile de activitate, îi va cinsti întotdeauna pe cei mai vrednici artişti ieşiţi din mijlocul lui, pe cei mai înzestraţi purtători ai geniului său. Acesta este sensul pe care l-a căpătat cea de-a 70-a aniversare a maestrului George Georgescu, Artist al Poporului din R.P.R., de două ori laureat al Premiului de Stat.

George Georgescu s-a născut la 12 septembrie 1887 la Sulina. Era fiul lui Leonte Georgescu, funcţionar vamal ce-şi împărţea existenţa, ca atîţia alţii, între slujbă şi viaţa de familie. Pruncia i-a fost legănată de cîntecele mamei, care îşi adormea odorul visînd să-l vadă inginer ori, poate... căpitan de vapor. Cele dintîi semne ale vocaţiei copilului par să fie însă altele; vioara, pe care taică-său o cîştigase la o loterie de obiecte şi care sta de multă vreme fără nici o folosinţă — căci nimeni din familie nu se ocupase de ea — devine cea mai atractivă jucărie a feciorului. O hîrîia ba cu părul arcuşului, ba — îşi aminteşte maestrul — „col legno", ba într-un fel de pizzicato, făcînd haz nevoie mare de ispravă. Joaca e joacă, dar Leonte Georgescu începu să se teamă ca nu cumva fiul lui să se facă... „lăutar". Ar fi fost chipurile ruşine să aibă un fecior muzicant; pentru el, lăutar şi muzicant însemnau acelaşi lucru. Copilul creşte, termină clasele primare, trece la gimnaziu, dar atracţia către muzică nu numai că nu-l părăseşte, ci pune stăpînire pe el. În şcoală e printre cei mai buni elevi la cînt; dirijează corul colegilor sau, la biserică, înlocuieşte pe profesorul de muzică atunci cînd acesta lipseşte.

După ce împlineşte 18 ani, intră la Conservatorul din Capitală, mai întîi la clasa de contrabas a profesorului Carinni. Devine pe urmă elevul violoncelistului şi compozitorului Constantin Dimitrescu. Învaţă, concomitent cu instrumentul, teoria şi solfegiul cu Dimitrie Kiriac, armonia şi contrapunctul cu Alfonso Castaldi, dar este atras mai cu seamă de clasa

---

*) J. Corredor: „Conversations avec Pablo Casals" — pag. 64 Edition Albin Michel, Paris.

In fruntea orchestrei Filarmonica „George Enescu"

de muzică de cameră a lui Dimitrie Dinicu. După patru ani obține diploma de absolvență cu calificativele cele mai bune. (Între timp, în vara lui 1907 își face debutul — „primul debut" — de șef de orchestră dirijînd o mică formație care distra publicul la grădina de vară „Rașca" din centrul Bucureștiului).

In toamna lui 1910, proaspătul absolvent de conservator dădea un concert la Ateneu. Ii rămăsese de pe urma lui apreciabila sumă de 2.000 lei cu care se încumetă să plece la Berlin pentru a-și desăvîrși pregătirea. Nu lua în seamă nici opoziția îndîrjită a părinților care de ani de zile nu se puteau împăca cu gîndul că feciorul lor va fi, pînă în cele din urmă, muzicant, și nici teama că nu va izbuti să se întrețină singur, străin fiind, într-un asemenea oraș.

La „Hochschule für Musik" din capitala Germaniei, la care se înscrie, studiază mai întîi violoncelul cu Hugo Becker, membru în vestitul Cvartet Marteau (Henri Marteau era pe atunci, succesorul lui Joachim, profesor de vioară la Berlin), compoziția cu Robert Kahn și dirijatul cu Arnold Kleffel.

Îmbolnăvindu-se, Hugo Becker părăsește Cvartetul Marteau recomandîndu-l cu toată căldura și stăruința pe George Georgescu, elevul său preferat, pentru ocuparea acestui post de mare prestigiu dar și de mare răspundere artistică. Tînărul violoncelist s-a arătat a fi la înălțimea exigențelor acestei formații de înaltă clasă artistică. Ca membru al Cvartetului Marteau, viitorul dirijor va face o temeinică școală practică ce avea să-i încoroneze muzicalitatea înnăscută. In cadrul acestui cvartet, în care rămîne timp de trei ani, Georgescu cutreieră nu numai orașele germane ci și centre muzicale din alte țări, inaugurîndu-și astfel cariera internațională.

In 1916, pe cînd executa Concertul în Do Major pentru violoncel și orchestră de Eugen d'Albert, George Georgescu simte cu uimire o crispare urmată de o anchiloză la un deget al mîinii stîngi, o „crampă" care îl va sili să abandoneze pînă în cele din urmă definitiv cariera de instrumentist. Era însă încrezător în darurile muzicale cu care-l înzestrase natura. Nu disperă, ci își orientează talentul spre un alt făgaș de dezvoltare. Incepe să studieze cu toată temeinicia dirijatul, sub îndrumarea marelui Arthur Nikisch care-l apreciază ca pe un element excepțional de dotat pentru șefia de orchestră. Din aceeași perioadă datează apropierea tînărului artist romîn de Richard Straus, al cărui prestigiu era unanim recunoscut.

După ce condusese concerte în cadrul școlii, cucerind admirația tuturora, George Georgescu dă atacul frontal care avea să determine viitorul său: debutează *(februarie 1918)* cu orchestra Filarmonica din Berlin, cu un program înscriind lucrări de Ceaikovski, Grieg și Richard Strauss. Asistența și critica muzicală exaltă succesul noului dirijor neezitînd a-l situa printre „așii baghetei".

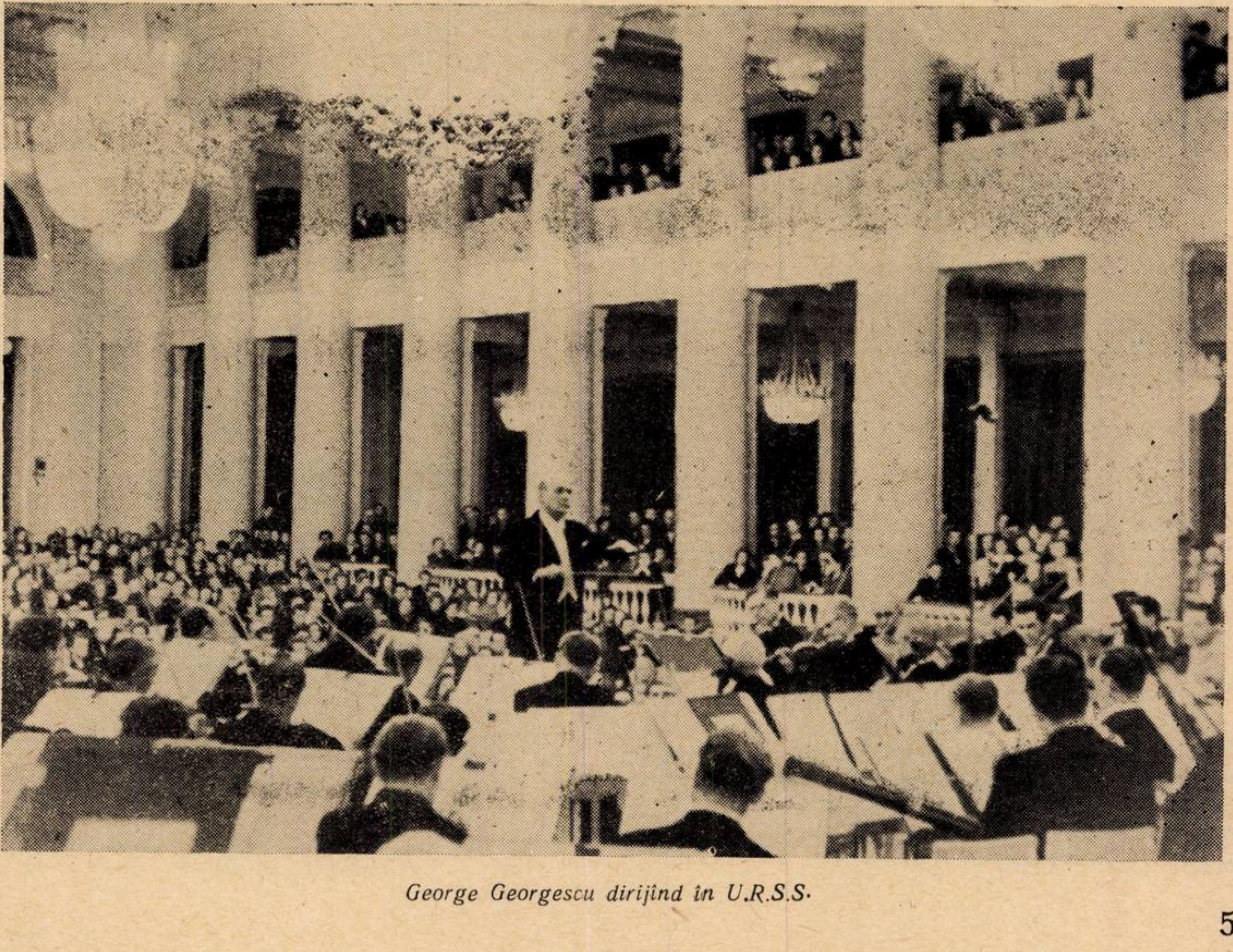
După terminarea războiului, Georgescu se întoarce pe meleagurile natale apărînd — la 4 ianuarie 1920 — pe podiumul Ateneului din București, invitat fiind de Dimitrie Dinicu. A condus, în fruntea Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, un concert care cuprindea Uvertura „Euryanthe" de Weber, Simfonia a 39-a în Mi bemol Major, de Mozart și Simfonia a 5-a de Beethoven. „Nu ne amintim ca Ateneul Romîn să fi cunoscut multe triumfuri ca acelea pe care le-a declanșat această neașteptată revelație artistică..." — scria Romulus Orchiș *).

Care era situația activității simfonice de la noi în perioada acelei... „neașteptate revelații ?".

După ce, la începutul anului 1906, Eduard Wachmann — întemeietorul concertelor simfonice din Romînia, care condusese la București, între anii 1866—1906, peste 170 de concerte — își încheie activitatea dirijorală, grija continuării acțiunii de răspîndire în masă a creației simfonice fusese preluată de Dimitrie Dinicu, violoncelist și profesor, dirijor autodidact. În intervalul dintre 1906—1920, în fruntea Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice (prima formație simfonică de la noi subvenționată de stat), D. Dinicu a întreprins o sîrguincioasă și devotată muncă, organizînd manifestări artistice variate în care predomină caracterul popular. Repertoriul se mărise într-o bună măsură față de trecut, deși marii romantici nu erau abordați decît timid iar modernii acelei vremi aproape de loc. Calitatea interpretativă crescuse în mod apreciabil. Dar mai erau multe de făcut.

Era necesară o energie nouă, mai cu seamă în atmosfera secătuirii de forțe care a urmat primului război mondial.

„În 1919 — spune Mihail Gr. Posluşnicu **) — supraviețuitorii marelui război, reîntorși din nou la pupitrele lor orchestrale, găsind, prin demisiunea lui D. Dinicu, vechea organizație muzicală a ministerului de instrucție desființată, se reconstituiesc în „Societatea Filarmonica" sub conducerea muzicianului George Georgescu"... „Ca și organizația fostei orchestre a ministerului de instrucție „Societatea Filarmonică" are menirea de a fi pusă la dispoziția concepțiilor (compozițiilor n.n.) de merit ale compozitorilor romîni și a contribui prin concertele ei periodice, la cultura muzicală romînească. Prin prestările ei muzicale de pînă în prezent „Societatea Filarmonică" a dovedit cu prisosință netăgăduita ei valoare, mai cu seamă prin clasica conducere și interpretare a muzicianului George Georgescu, care, faima de dirigent, și-a dus-o peste mări și țări. Adînc cunoscător al clasicismului, un erudit al muzicii marilor maeștri, George Georgescu tălmă-



George Georgescu dirijînd în U.R.S.S.

---

*) Broșura „Douăzeci de ani de activitate muzicală — în lumina programelor Filarmonicii", „Editura" S.A.R. București 1942, pag. II.

**) „Istoria muzicii la Romîni", pag. 198.

George Georgescu și Richard Strauss

ceşte cu deplină realitate inspirația lor compoziţională".

Iată deci schițate în puține și nu întîmplătoare cuvinte, meritele și calitățile dirijorale ale maestrului, programul său de activitate în fruntea Filarmonicii de acum aproape patru decenii.

Talentul, temeinica pregătire de specialitate, energia lui George Georgescu s-au impus dintr-un bun început.

După doi ani de căutări de ordin financiar-administrativ și eșecuri, (între timp George Georgescu mai dirijase la Berlin și la Paris, ca și la București de altfel), Filarmonica își consolidează pe deplin existența, reușind să obțină un sprijin material din partea oficialității. Totul fusese pus pe picioare. Se putea trece spre cea mai înfloritoare etapă din viața primei noastre instituții muzicale, etapă dominată de activitatea și personalitatea lui George Georgescu.

O succintă privire asupra stagiunii 1922/1923 demonstrează un substanțial progres față de trecut prin îmbogățirea și modernizarea repertoriului, prin mai marea lui varietate. Calitățile profesionale ale orchestrei cresc necontenit și, implicit, nivelul publicului auditor. Din cele 36 de concerte, 19 au fost conduse de competenta baghetă a lui George Georgescu, ale cărui programe înglobau lucrări de la Mozart pînă la Schönberg. Creațiile beethoveniene: Leonora III, Simfoniile a 2-a, a 3-a, a 4-a, a 5-a, a 7-a, a 8-a, a 9-a — aceasta din urmă s-a cîntat în trei săptămîni consecutive de la sfîrșitul stagiunii — Simfoniile lui Brahms: a 2-a, în a cărei interpretare George Georgescu a rămas inegalabil, a 3-a, lucrările lui Ceaikovski — la 6—7 mai 1923 a fost prezentat un festival dedicat marelui clasic al muzicii ruse, cuprinzînd Simfonia Patetica, Concertul Nr. 1 pentru pian și Uvertura 1812 — și bineînțeles cele ale lui Richard Wagner, se înscriau încă de atunci în mod masiv în programele maestrului care le făcea să pătrundă adînc în conștiința ascultătorilor. Linia pe care va merge Filarmonica se figura așadar din acea stagiune, 1922/1923.

Datorită prestigiului artistic internațional al dirijorului și directorului Filarmonicii noastre, la București vin atunci oaspeți străini de vază, ca dirijorii Bruno Walter, Felix Weingartner, Richard Strauss, Henry Morin, Oskar Nedbal, Hugo Reichenberger. Ei deschid o lungă listă de soliști și dirijori de peste hotare care vor evolua pe scena Ateneului. Din ea nu lipsesc cele mai celebre nume: Backhaus, Kempff, Cortot, Gieseking, Arthur Rubinstein, Erna Berger, Thibaud, Mainardi, Kulenkampff, Szygheti, Adolf Busch, Bartók, Casella, Strawinsky, Wladigherov, etc., etc.

Muzica și muzicienii romîni nu sînt lăsați la o parte; apar ca dirijori la pupitrul Filarmonicii Ion Nonna Otescu, Alfonso Castaldi, Marcel Botez; se interpretează lucrări de George Enescu, Castaldi, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, Stan Golestan, Constantin Brăiloiu.

Din stagiunea 1922/1923 și pînă astăzi viața și activitatea lui George Georgescu au rămas strîns legate de viața și activitatea primei orchestre romînești. În acest lanț al anilor, absențele sale de la pupitrul și conducerea instituției, de mai mică sau mai mare durată, au fost întotdeauna regretate de colaboratorii săi, de marea masă a publicului căreia îi cucerise admirația.

Duminică 2 mai 1926 are loc la Ateneu un Concert jubiliar cu prilejul împlinirii a 60 de ani de activitate simfonică romînească. Se cîntau atunci două din lucrările înscrise în primul concert dirijat de Eduard Wachmann — Uvertura „Prometeu" și Simfonia a 2-a de Beethoven — alături de o piesă romînească „Poema romînă" de George Enescu și de „Havaneza" de Saint Saëns în interpretarea lui Jaques Thibaud. Programul de sală al acestei mani-

Cu Igor Stravinski și Alfred Alessandrescu pe treptele Ateneului festări festive aducea omagii slujitorilor de altă dată ai vieţii de concert romîneşti. Despre Wachmann se scria: „Eduard Wachmann este acela care, prin competinţa sa artistică şi prin distincţiunea persoanei sale, a trasat pentru arta noastră muzicală un drum solid spre progres. Elevii şi admiratorii lui îşi amintesc cu veneraţie de această contribuţie a lui Eduard Wachmann la cizelarea sufletului romînesc. Laudă şi slavă se cuvine să aducem în această zi de sărbătoare, memoriei sale“ !*)

În vremea aceea D. Dinicu, vrednicul urmaş al lui Wachmann, zăcea lovit de o boală nemiloasă acasă, în... „jilţul în care prea timpuriu l-a imobilizat excesul său de muncă mai spornică pentru alţii decît pentru dînsul“...**)

În cuvîntul său rostit cu prilejul concertului jubiliar, George Georgescu cinsteşte deopotrivă activitatea şi meritele lui Wachmann şi ale lui Dinicu, aducîndu-le prinos de recunoştinţă şi angajîndu-se încă o dată să le continue drumul. A făcut-o, a făcut-o în pofida deselor lui turnee în străinătate, a greutăţilor ivite în calea Filarmonicii, cu toate mîhnirile pe care i le-au adus neînţelegerea unora sau duşmănia şi invidia altora... Cîte nu i se pot întîmpla unui om într-o viaţă atît de mare şi plină!

În vara lui 1926, George Georgescu se îmbarcă pentru America unde va rămîne timp de o întreagă stagiune ca dirijor. Aşa cum era şi ilustrul nostru muzician George Enescu, Georgescu devine un ambasador artistic al poporului romîn peste mări şi ţări. „Te socotim vrednic, iubite maestre, ca să duci mai departe faima neamului nostru“... îi spune preşedintele Uniunii Artiştilor Instrumentişti din Romînia în ajunul plecării.***)

Cu toate nenumăratele sale turnee prin ţările Europei, din Turcia şi Grecia pînă în peninsula Scandinavică, de la Paris şi Berlin pînă la Moscova şi Leningrad, George Georgescu a urmărit întotdeauna neîntrerupt activitatea şi dezvoltarea Filarmonicii.

Cu Aram Haciaturian la Bucureşti

Uriaşa sa putere de muncă s-a manifestat cu deosebire în anumite perioade de timp mai ales cînd era în acelaşi timp directorul Filarmonicii şi al Operei. Să conduci două instituţii de importanţa acestora nu era lucru uşor, luînd mai cu seamă în consideraţie faptul că activitatea complexă a operei noastre era mai greu de consolidat decît aceea a Filarmonicii, prin însuşi specificul genului de artă pe care-l exercita şi prin aceea că începuturile teatrului nostru liric fuseseră mai spinoase şi apăruseră mult mai tîrziu decît acelea ale concertelor simfonice. Cu toate că opera nu avea o orchestră proprie (ea şi-a format-o abia prin 1941 după ce-i folosise pînă atunci pe membrii Filarmonicii), cu toate că multe trebuiau făcute „de la început“, sub directoratul lui George Georgescu văd lumina rampei numeroase lucrări din repertoriul clasic, drame wagneriene, opere ale maeştrilor italieni, ruşi şi francezi; se montează balete. Într-o singură stagiune puteau fi văzute 5—6 sau chiar 10 premiere. La operă, ca şi la Filarmonica, creaţia muzicală romînească nu scapă din preocupările animatorului George Georgescu.

Sînt necesare zeci de pagini pentru o simplă înşiruire a programelor simfonice şi a operelor dirijate la noi sau în alte ţări de George Georgescu în îndelungata sa carieră; alte multe zeci de pagini pentru înşirarea celor mai semnificative comentarii de presă ale concertelor sale, comentarii în care personalitatea şi măiestria sa apar privite şi zugrăvite prin sute de ochi şi condeie.

Viaţa muzicală şi creaţia noastră componistică datorează mult lui George Georgescu. Sub bagheta lui au concertat pe scena Ateneului virtuoşi romîni cu renume mondial printre care se situează în primul rînd George Enescu şi Dinu Lipatti. Sub conducerea sau prin grija sa au fost prezentate, adesea în primă audiţie, numeroase lucrări ale compozitorilor noştri de la Enescu, Andricu, Jora, Marţian Negrea, pînă la Theodor Rogalski, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Paul Constantinescu şi mulţi alţii, din rîndul cărora n-au lipsit cei tineri. În turneele pe care orchestra Filarmonica le-a făcut peste hotare, la Istanbul, Sofia, Belgrad şi Zagreb, în 1934, la Viena, Praga, Dresda, Leipzig, Berlin, Hanovra, Frankfurt am Main, Augsburg, München, Bratislava în 1941 şi iarăşi Sofia în 1942, ca şi în recentele turnee din Cehoslovacia — 1955 — şi Polonia — 1956 — George Georgescu a prezentat publicului, fie în cuprinsul programelor, fie răspunzînd cererilor de bis ale publicului entuziasmat de calităţile de prim ordin ale sale şi ale ansamblului simfonic bucureştean, şi piese din repertoriul romînesc aparţinînd lui Enescu, Andricu, Jora, Lipatti, Rogalski, Marţian Negrea, Drăgoi, Paul Constantinescu etc.

---

*) Din „Jubileul de 60 de ani al concertelor simfonice“ — 2 mai 1926.

**) Idem.

***) Din acelaşi program al concertului jubiliar din 2 mai 1926.

„Cartea de aur" a Filarmonicii, la care ne-am referit, abundă în aprecieri elogioase la adresa maestrului şi a orchestrei sale, consemnate de cele mai autorizate forţe artistice care ne-au vizitat. Richard Strauss se exprima astfel: „Scumpului prieten şi marelui dirijor George Georgescu şi excepţionalei orchestre Filarmonice din Bucureşti, un omagiu de profundă recunoştinţă pentru măiestria artistică"; cunoscuta pianistă franceză Monique de la Bruchollerie a scris în „Cartea de aur": „Pentru ca orchestra Filarmonica din Bucureşti să nu uite toată bucuria artistică pe care am împărţit-o împreună. Pentru ca marele ei dirijor George Georgescu să nu uite cît aş vrea să eternizez visul unei clipe"... Iar pianista maghiară Annie Fischer adaugă: „E o mare plăcere cînd solistul încearcă senzaţia unităţii muzicale cu şeful de orchestră şi cu orchestra. Pentru această excepţională satisfacţie îi mulţumesc marelui Georgescu şi excelenţilor muzicieni din Bucureşti".

Luate la întîmplare, reproducerile de mai sus surprind cîteva aspecte esenţiale ale artei dirijorului: măiestria, înţeleasă ca o trăsătură globală şi complexă a calităţilor sale multilaterale, apoi acea bucurie de a face muzică, pe care Georgescu n-o trăieşte numai el, ci ştie s-o insufle celor cu care cîntă, precum şi perfecta contopire a sensibilităţilor de sub conducerea sa. Sînt preţioase însuşiri interioare şi exterioare pe care puţini le posedă în măsura în care-i aparţin lui George Georgescu.

Mi-a fost dat să văd nu de mult la orchestra dintr-un oraş de provincie un dirijor care a rămas pentru mine ca exemplar reprezentativ antidirijoral. Crisparea lui mergea pînă la o anchilozare ce transformă înfăţişarea umană într-o respingătoare arătare de robot nerealizat. „Temperamentul" însemna la el o nervozitate crudă, infantilă, care făcea orchestra să cînte îngrozită. Nici o siguranţă. Ansamblul era parcă o maşinărie stricată, condusă de un ameţit. La repetiţii „sensibilul artist" convingîndu-se în momentele de „luciditate" că totul e de prisos, bătea din picioare cuprins de fierbinţeli, învăluind concert-maestrul şi pe ceilalţi din primele rînduri într-un nor de praf. Înfuriat peste măsură, cobora apoi de pe tronu-i chinuitor; în desperarea extaziantă a plăcerii de a fi „mic", se aşeza pe podium şi căuta să se liniştească smulgîndu-şi părul de pe cap.

„Il munceşte cugetul" — mi-am zis, aducîndu-mi aminte vorbele pline de duh ale Coanei Chiriţa a lui Alecsandri. Să-l compătimeşti sau să te laşi cuprins de hohote de rîs în faţa unei asemenea meschinării? Voia să fie dirijor cu orice preţ! Sărmanii orchestranţi!

După unii, dirijorul trebuie să fie născut şi nu „făcut". Există din păcate şi „făcuţi" pentru a fi orice altceva decît dirijori. Dar cînd şeful de orchestră este înnăscut, colaboratorii săi — de la concert-maestru la ultimul contrabasist, de la piccolist, la tubist — trăiesc în prezenţa sa ca elemente însufleţite ale unui organism artistic viu, de o armoniozitate desăvîrşită.

S-a spus adesea că orchestranţii sînt criticii cei mai neîndurători ai dirijorului. Ei sînt însă şi aceia care iubesc cel mai mult pe cei mai înzestraţi purtători de baghetă. Am schimbat impresii cu membrii Filarmonicii despre dirijori şi despre felul în care văd colaborarea cu ei. Toţi au vorbit în primul rînd de „mîna" maestrului lor exprimînd într-un mod sau altul o realitate relevată de mult de comentatorii care au afirmat că însuşirile de bază ce alcătuiesc o gestică perfectă, nu se pot învăţa. În maniera dirijorală a lui George Georgescu nu găseşti nimic de prisos şi, dacă admitem că şeful de orchestră trebuie să fie în acelaşi timp un actor, apoi actoria sa sobră s-ar putea compara cu aceea a unui mare declamator de vers shakespearean pătruns în intonaţie de subtile înţelesuri dar simplu în măreţia liniei. Simplitatea, ca ultimă expresie a măiestriei, reprezintă în arta dirijorală a maestrului o calitate de primă importanţă. Ca fost violoncelist concertist şi membru al unei vestite formaţii de muzică de cameră, George Georgescu a deprins arta de a fraza, de a urmări reliefurile melodice în ţesătura armonică şi polifonică a ansamblului, arta de a doza sonorităţile în raport cu ambianţa întregului. Am văzut instrumentişti — unii socotiţi din cei mai buni — care se arătau rezistenţi cînd maestrul solicita o intensitate mai prezentă la un clarinet, de pildă, motivînd că pe ştimă e tipărit pianissimo. În cazuri din acestea, cel de la pupitrul dirijoral nu socotea că pierde timpul repetînd adevărul că nuanţele nu au valoare ca atare ci în complexul rezultantei generale. În privinţa chestiunilor de tempi, atît de discutate, practica marelui nostru dirijor poate oferi lucruri foarte folositoare. De la cele mai mici indicaţii — o digitaţie la violoncel ori viole, un loc potrivit ca suflătorii să respire altfel decît indică legato-ul ştimei, un sens de arcuş, un artificiu ce duce la obţinerea unui ritm dificil, o dublare de sonorităţi, neindicată de partitură, dar care o serveşte, o reducere de încărcătură fonică socotită de prisos şi atîtea alte amănunte pe care le urmăreşte în timpul repetiţiilor ca rezultat al unei îndelungate experienţe, — şi pînă la modul în care concepe şi îşi impune concepţia asupra operei de artă, s-ar cuveni expuse în studii aparte componentele măiestriei lui George Georgescu.

Natura artistică, meşteşugul baghetei, ar putea singure constitui obiectul a zeci de pagini de analiză compactă, scrisă pe îndelete. Oameni de muzică cum sînt Mihail Jora, George Breazul, Em. Ciomac, J. V. Pandelescu și atîția alții le-au observat și relevat în zeci de cronici mai dezvoltate ori mai mărunte. Alți mînuitori de condeie, ca de pildă academician G. Călinescu *) ori Profira Sadoveanu**) au privit felul de a fi al maestrului, arta sa, prin prisma slujitorilor de litere.

A devenit o realitate axiomatică faptul că George Georgescu s-a impus ca un maestru al baghetei. Dar în domeniul artei, adevărurile evidente nu scapă totuși contestărilor. Un oarecare poate fi chipurile, de părere... „că felul cum conduce Georgescu face ca luarea aminte să se concentreze mai mult asupra lui și că, în mare parte, din această slăbiciune ies și atîtea exagerări și siluiri ale partiturii“ ***). Altcineva poate riposta — „Pardon, Gogu (e vorba de marele nostru dirijor George Georgescu) interpretează cam sacadat pasajul acela din Beethoven față de înregistrările pe care le am cu Furtwängler sau Toscanini“****).

Coborînd scările Ateneului după ultimul concert cu a 9-a de Beethoven, condusă de George Georgescu, aud detașîndu-se din dreapta mea un glas: „Ei, s-o auzi cu Weingartner! O am pe disc „Columbia“... cu etichetă albastră; să vezi acolo!“... Era un om trecut de ceea ce numim „între două vîrste“, probabil un vechi discofil. Se adresa unui tînăr care părea fascinat de ceea ce ascultase în sală. Iată, mi-am zis, un anumit fel de a se vorbi despre interpretare. Snobismul nu este întotdeauna pur și simplu snobism. Există și un snobism... „competent“. După părerea unora, dirijorul ideal ar fi prin urmare cel care ar cînta un pasaj ca Furtwängler, o întreagă parte din simfonie ca Toscanini, alta asemeni lui Weingartner, și, dacă s-ar mai putea, așa mai departe. Dar actul interpretării muzicale, convingătoare și coherente, nu poate fi în nici un caz o sumă de reproduceri, valoarea unei tîlmăciri artistice nu are, de asemenea, ca măsurător definitiv, rilele discului ori cîmpul magnetic de pe banda de magnetofon.

Din vremea cînd mă amestecam între elevii și studenții care organizau asaltul ușilor Ateneului, și pînă astăzi, l-am urmărit pe maestru din toate unghiurile ce se deschid în fața scenei, de la umilul loc „rezervat” pe scara din fund, care dă spre loji, și pînă la cele mai apropiate staluri de podium. Am simțit și zguduirea sălii în cataclismele sonore pe care, cu întreaga ființă fizică și psihică le dezlănțuia acest dezlănțuitor de emoții, l-am văzut și vîslind calm ca pe o nesfîrșită mare a tăcerii, i-am înțeles făptura statuară de magistru, care se apleacă către discipolii de la picioarele sale. Dar nu mi-a fost de ajuns. I-am cerut de cîteva ori permisiunea să stau în mijlocul orchestranților, la repetiții, ori chiar la concerte. În fața mea se deschidea un nou și neașteptat cerc de imagini. I-am urmărit atunci bobița de sudoare care cobora încet de pe frunte, lăsîndu-le pe altele, mereu altele, să-i aureoleze tîmplele cu străfulgerări de pietre prețioase, i-am ascultat glasul negrăit al suferinței împărtășită viorilor, m-am văzut acoperit de streașina miraculos prelungită a mîinii stîngi, ușor ondulată cu degetele în jos, sub care domnea o liniște nespusă. M-am împărtășit din bucuria părintelui care dirija „Idila lui Siegfried“, m-au trecut fiorii morții ascultînd „Marșul funebru“ din „Amurgul zeilor“ de Wagner, am intrat împreună cu toți și cu el în rîndurile răsculaților lui Tudor Vladimirescu cînd conducea mărețul oratoriu al lui Gheorghe Dumitrescu, mi-am ridicat fruntea la auzirea chemării cornului din finalul primei simfonii a lui Brahms, am asistat parcă la un joc adevărat „de-a v-ați-ascunselea“ în „Till Eulenspiegel“ al lui Richard Strauss, am pășit parcă împreună cu dirijorul pe marea poartă a Kievului, zugrăvită în „Tablouri dintr-o expoziție“ de Musorgski, am slăvit victoria cîntată în finalul simfoniei cu clopote de Haciaturian.

Cînd participi la un concert condus de George Georgescu, *prezența* artistului, *fluidul* pe care-l emană întreaga lui ființă — de la pupitru către orchestră și de aci, prin reflex, către public, te face să uiți alte interpretări ale sale, chiar dacă ți s-au părut altădată ca cele mai bune, te face să uiți de asemenea interpretările altor șefi de orchestră. Tîlmăcirile dirijorale ale maestrului nu trebuiesc privite în amănuntele lor, ci în întregul lor, ca și cum ai contempla un monument care are nevoie de perspectivă, ale cărui contururi se figurează într-un spațiu larg și distanțat. Ca să definească măcar într-o schiță maniera sa, unii se mulțumesc să spună că Georgescu se situează pe linia așa numitei „mari tradiții a interpretării“. Dar la fiecare concert, George Georgescu, deși pe linia tradiției și a îndelungatei sale experiențe, este mereu captivant. De aceea, ascultînd pentru cine știe a cîta oară Simfonia a 9-a de Beethoven sub conducerea sa, dirijorul te cuprinde tot așa cum te cuprinde de fiecare dată și simfonia ca atare, pe care o cunoști, parcă de totdeauna. Este parcă în făptura și arta sa o tinerețe perpetuă. Anii trec dar George Georgescu pare a fi mereu același. Elixirul vieții sale este licoarea fermecată obținută din îmbinarea muzicii și a muncii, licoare pe care el știe să și-o prepare și să o distile atît de bine!

La cea de a 70-a aniversare a remarcabilului dirijor, iubitorii de muzică din țara noastră îi adresează maestrului George Georgescu cele mai calde urări de sănătate și putere de muncă, spre binele și propășirea muzicii romînești.

---

*) „Cronica optimistului — Dirijorul“ : „Contemporanul“ din 15 martie 1957.

**) In volumul „Domniile lor Domnii și Doamnele...“, — Portrete și convorbiri — apărut în Editura „Adeverul“.

***) Vezi eseul „Un medium“ de Em. Bucuța, în „Muzica romînească de azi“, pag. 863 — București 1939.

****) Vezi K.H. Zambaccian : Însemnările unui amator de artă , E.S.P.L.A. pag. 130.

Concertul festiv George Georgescu

de AL. COLFESCU

În seara zilei de 12 septembrie 1957, în sala Ateneului R.P.R. a avut loc un concert festiv pentru sărbătorirea maestrului George Georgescu, artist al poporului, laureat al Premiului de Stat, cu prilejul împlinirii a 70 de ani de viață și a 50 de ani de activitate artistică.

Prin participarea entuziastă a publicului în frunte cu Primul Secretar al Partidului Muncitoresc Romîn, Președintele Prezidiului Marii Adunări Naționale, Președintele Consiliului de Miniștri și alte personalități din conducerea Partidului și a Statului, oaspeți de peste hotare, fruntași ai vieții noastre artistice, muzicieni, oameni de cultură și știință, prin cuvintele adresate sărbătoritului de reprezentanții autorizați ai forurilor de conducere ale vieții culturale și ai unor instituții muzicale de seamă, prin articolele elogioase publicate în presa Capitalei și prin retransmisia concertului la Radio și Televiziune, această sărbătorire a luat caracterul unui eveniment important al vieții muzicale romînești.

Cu prilejul acestei duble aniversări Filarmonica de Stat „George Enescu" a tipărit un volum semnat de Lucian Voiculescu în care, după un medalion al muzicianului este dată o amplă documentare privitoare la arta sa dirijorală.

Prezența la pupitru a sărbătoritului, maestrul George Georgescu și aportul artistic al virtuozului violonist sovietic David Oistrah, artist al poporului din U.R.S.S. și al fiului său violonistul Igor Oistrah, au dat acestui concert un prestigiu și o strălucire deosebită, iar gestul omagial al unor valoroși interpreți soliști ca violonceliștii Radu Aldulescu, Vladimir Orlov, Ion Fotino, violoniștii Ștefan Gheorghiu, Ion Voicu, Mihai Constantinescu, Mircea Negrescu, Lucian Savin, Isidor Wechsler, violistul Marcel Gross, de a cînta în acest concert ca instrumentiști „tuttiști", a produs o impresie adîncă.

Apariția dirijorului sărbătorit declanșează la orchestră un viguros „Mulți ani trăiască". Întreaga asistență se ridică în picioare, izbucnind în ovații furtunoase care fac să vibreze minute în șir bătrîna cupolă a Ateneului...

•

Ca și acum 40 de ani, cu o mișcare zveltă, tinerească, dar — în același timp — autoritară, maestrul ridică bagheta; tunetul aplauzelor încetează iar Simfonia I-a *de* Brahms *prinde să ia viață, cucerind cu primele sunete (Un poco sostenuto) atenția și inimile auditorilor. Dintru început se simte voința compozitorului — mărturisită de altfel — de a păstra mai departe tradiția clasică a monumentalelor simfonii ale lui Beethoven. (Un comentator a numit-o chiar „Simfonia a X-a" iar alții o asemuiesc cu a V-a). Dar curînd măiestria componistică a lui Brahms, varietatea și belșugul sonorității orchestrale, meșteșugul îmbinării și dezvoltării temelor, dă un contur propriu personalității sale.*

La vîrsta de 70 de ani maestrul George Georgescu păstrează același temperament vulcanic, aceeași mlădiere și suplețe a imaginației, același simț al ritmului, al culorilor, al dozării intensităților și al reliefării frazei; dar mai presus de orice, același puternic și irezistibil magnetism care seduce și electrizează atît orchestra cît și masa ascultătorilor. Gestul său, elegant ca totdeauna, amplu, viguros sau gingaș, uneori aproape imperceptibil, a scos în evidență, în prima simfonie a lui Brahms, toate potențele afective ale lucrării și jocul de lumini și umbre, înfățișîndu-ne, cu forță grăitoare, zbuciumul aproape tragic, căutările dramatice prin întuneric, pentru găsirea unui liman luminos, din partea I-a (Un poco sostenuto, Allegro), meditația mai calmă, mai lirică din partea a II-a (Andante sostenuto) și a III-a (Un poco Allegretto e grazioso). În final (Adagio, Allegro non troppo, ma con brio), tensiunea dramatică din partea I-a este reluată. Alternanța între accentele tulburătoare și între melodiile generoase și de un suflu larg, ca acel „pizzicato" al corzilor, declanșat cu o precizie uimitoare într-un crescendo și accelerando cutremurător, acel coral, intonat de trei tromboni cu măreție și solemnitate, cu rezonanță de orgă, ca un imn de slavă și mulțumire, acea melodie devenită atît de populară, executată la început de viori, cu sunet cald, generos, seducător (care reamintește refrenul „bucuriei" din Simfonia a IX-a de Beethoven), toată această desfășurare lasă să se întrevadă și pregătește izbucnirea deznodămîntului așteptat — scînteietor, optimist (Piu Allegro).

Elanul instrumentiștilor, devotamentul lor față de maestru, disciplina și înalta lor ținută profesională, ca și migala unor repetiții prelungite au făcut ca orchestra să aibă, alături de dirijor, o participare excepțională. Brahms a fost redat în toată amploarea lui, iar dirijorul și orchestra au înscris în palmaresul lor mai mult decît o biruință, un adevărat triumf, pe care l-au consfințit freneticele ovații, tune-

David şi Igor Oistrah, interpretînd sub bagheta maestrului George Georgescu, concertul pentru două viori şi orchestră, în re minor de Bach

tul aplauzelor şi nesfîrşitul convoi al buchetelor de flori.

Pe scenă suie primul secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., compozitorul Ion Dumitrescu, *maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat care luînd cuvîntul arată că muzica romînească îşi impune astăzi, din ce în ce mai mult autoritatea şi îşi poartă tot mai departe faima în lumea întreagă. Vorbitorul înfăţişează succesele interpreţilor romîni la competiţiile muzicale internaţionale şi contribuţia pe care o aduce lumii muzica romînească la îmbogăţirea şi limpezirea adîncurilor culturii umane.*

„Saltul calitativ care s-a produs pe tărîmul creaţiei muzicale romîneşti o dată cu apariţia personalităţii lui George Enescu — *a spus maestrul Ion Dumitrescu* — precum şi prestanţa pe care am căpătat-o atunci în mişcarea muzicală mondială, s-a produs la fel în domeniul respectiv prin afirmarea, cu mulţi ani în urmă, ca şef de orchestră a maestrului Georgescu. Cinstirea care se cuvine întotdeauna primilor noştri maeştri dirijori — Wachmann, Dimitrie Dinicu şi Castaldi, — sporeşte azi cinstind pe demnul lor urmaş. Fiindcă între marii şefi de orchestră contemporani — care se pot număra pe degete — maestrul Georgescu îşi are locul său bine stabilit. Şi acest lucru înseamnă foarte mult pentru ţara noastră“...

Maestrul Constantin Silvestri, *artist al poporului, laureat al Premiului de Stat, se referă la arta interpretativă a sărbătoritului, artă care nu este un „şablon“ şi care evoluează continuu, dovadă interpretarea de faţă a lui Brahms. Vorbitorul aminteşte că încă de cînd era foarte tînăr a urmărit din fundul sălii concertele maestrului şi a putut să aprecieze arta sa.*

Intr-o călduroasă alocuţiune, violonistul Alexandru Teodorescu, *artist emerit şi prim concertmaestru al Orchestrei Filarmonicii de Stat „George Enescu“, evocă începuturile colaborării dintre maestru şi această orchestră (fosta orchestră a Ministerului Instrucţiunii Publice), vorbind cu emoţie de succesele primului început de acum 40 de ani.*

„Îmi amintesc cum, chiar de la atacarea primelor măsuri ale uverturii „Euryanthe“ de Weber a reuşit să ne cucerească prin impetuozitatea şi elanul său, prin dezlănţuirea unui temperament vijelios pe care ni le transmitea cu o gestică sugestivă, convingătoare; iar după ultimul acord, izbucnirea de ovaţii nesfîrşite ale muzicienilor din orchestră a marcat prevestirea glorioasei cariere a viitorului artist al poporului, maestrul George Georgescu.

Apoi trece în revistă activitatea sărbătoritului în calitate de conducător şi organizator al filarmonicii, ridicarea treptată a acestei instituţii artistice, colaborarea cu membrii orchestrei şi succesele din ţară şi de peste hotare.

Dirijorul Constantin Bugeanu, *vorbind în numele Ministerului Invăţămîntului şi Culturii şi al Teatrului de Operă şi Balet, a spus*: „Dv aţi însemnat pentru noi un model către care ne-am îndrept cu dragoste şi admiraţie. Discipol al marelui Nikisch, ale cărui tradiţii le-aţi continuat şi ni le-aţi făcut cunoscute şi nouă, prin prestanţa marelui şef de orchestră, prin plasticitatea deosebită şi emoţionantă a gesticii, cît şi prin repertoriul marilor lucrări simfonice clasice, dv. sînteţi unul dintre renumiţii dirijori ai unei generaţii glorioase, de mari interpreţi“. *Vorbitorul s-a referit de asemenea la spectacolele de operă conduse în trecut de maestrul Georgescu.*

Răspunzînd cuvintelor ce i-au fost adresate, maestrul George Georgescu *a spus*: „Voi începe prin a mulţumi meşterilor mei, pe mîna cărora mi-am făcut ucenicia şi care m-au ajutat să mă împlinesc.

Indrept apoi mulţumirile mele către Conducerea Guvernului şi a Partidului şi către toţi acei care, cu înţelegere şi dărnicie au răspuns chemărilor şi nevoilor pe care le-am avut ca artist şi ca director al Filarmonicii.

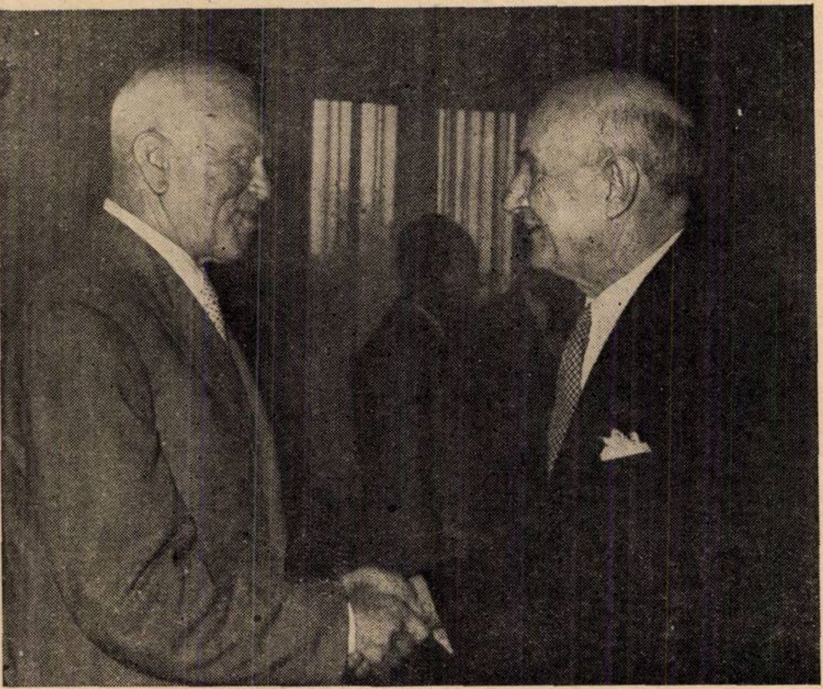
De asemenea mulţumesc prietenilor mei, David şi Igor Oistrah, pentru gestul lor plin de atenţie. Veniţi în ţara noastră ca să-şi petreacă vacanţa, au înţeles să-şi rupă din timpul de odihnă şi să participe la sărbătorirea mea“.

Maestrul nu uită de a mulţumi cu dragoste de frate sau părinte, colaboratorilor din or-

chestră: „Ei sînt a doua mea familie" *și publicului* „care m-a sprijinit și m-a răsfățat de-a lungul carierei mele".

*

După pauză am ascultat Concertul pentru două viori și orchestră în re minor de Bach *în interpretarea magistrală a violoniștilor* David *și* Igor Oistrah. *Fără să vrem ne-a apărut în minte neasemuita execuție de acum 33 de ani (5 mai 1924), cînd pe același podiu al Ateneului, cu același George Georgescu la pupitru și aceeași orchestră, George Enescu și Jacques Thibaud ne-au făcut să trăim clipe cu adevărat sublime, memorabile. Fără a face comparație, mărturisim că interpretarea celor doi Oistrah, tatăl și fiul, profesorul și discipolul, cu două viori făurite de același celebru meșter lutier — Guadagnini — ne-a dat prilejul unei înalte desfătări, prin frumusețea tonului (David Oistrah mai catifelat, mai nobil, Igor Oistrah ceva mai amplu, mai pătrunzător), prin paleta mare a vibrato-ului, precizia ritmică și a tempilor și un respect desăvîrșit pentru stilul lui Bach, în spirit toscaninian. Melodia trecea pe nesimțite de la o vioară la alta, dialogurile curgeau normal și logic iar cînd cîntau împreună păreau o singură vioară executînd duble coarde. Orchestra redusă, a murmurat cînd a fost cazul, a cîntat cu avînt și elan în pasajele ei de „solo", îmbinîndu-se în mod desăvîrșit cu execuția distinșilor noștri oaspeți. Succesul a fost extraordinar. Finalul a trebuit să fie repetat la cererea insistentă a publicului.*



Cu ocazia împlinirii a 70 de ani de viață și pentru merite excepționale în activitatea dirijorală, prin decretul nr. 435 din 12 septembrie 1957, Prezidiul Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Romîne a conferit dirijorului George Georgescu ordinul „Steaua Republicii Populare Romîne" clasa II-a. Clișeul înfățișează pe d-rul Petru Groza, președintele Prezidiului Marii Adunări Naționale, și pe maestrul George Georgescu, după înmînarea decorației.

Constantin Silvestri felicitîndu-l pe maestrul Georgescu în seara sărbătoririi

În încheiere, una din cele mai populare lucrări simfonice romînești a cărei faimă este bine stabilită în toată lumea, Rapsodia I-a în La major *de* George Enescu, *executată cu un brio irezistibil a reușit să ridice în picioare întreaga sală.*

*

În torentul tumultuos al ovațiilor și în cascada uriașă a aplauzelor care au acoperit ultimele măsuri ale Rapsodiei, am deslușit omagiul cald de prețuire și recunoștință pe care generații întregi de iubitori ai muzicii îl adresau maestrului stimat și iubit. Fiindcă aici, sub această cupolă, timp de patru decenii, cronicarul acestor rînduri, laolaltă cu mii de auditori, au sorbit cu nesaț farmecul artei maestrului George Georgescu; aici și-au format, sau și-au completat cultura lor muzicală, generații întregi de profesioniști sau amatori, aprofundînd înțelegerea marilor lucrări simfonice, nepieritoarele creații ale lui Bach, Beethoven, Brahms, Wagner, Richard Strauss, Ceaikovski, Enescu etc., pe care maestrul Georgescu le-a tălmăcit, în sute de concerte, cu talentul și măiestria unuia dintre cei mai mari șefi de orchestră ai zilelor noastre.

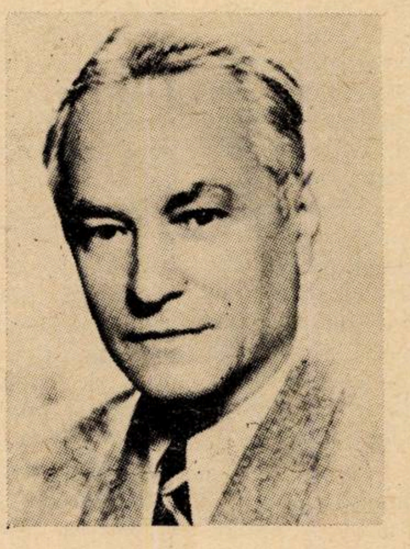
În încheiere, asociindu-ne tuturor urărilor făcute maestrului George Georgescu și, socotind ziua aniversărilor sale ca o mare sărbătoare a muzicii romînești, *îi dorim: sănătate deplină și viață lungă pentru a purta, pe culmi din ce în ce mai înalte, minunata sa artă interpretativă.*

DISCUŢII

Probleme de limbaj muzical în creaţia instrumentală a lui Sabin Drăgoi

de ARMINIU CASSVAN

Pentru oricine este astăzi clar că o operă de artă trăieşte în primul rînd prin conţinutul său emoţional, prin forţa sa expresivă. Limbajul pe care artistul îl foloseşte pentru a ne transmite un anumit mesaj nu este nici el lipsit de importanţă. Nu putem spune, de pildă, că o adevărată personalitate componistică se va realiza indiferent de mijloacele de expresie la care va recurge. Un limbaj depăşit, uzat, care nu ţine seama de cuceririle de ordin tehnic ale creaţiei muzicale de-a lungul veacurilor, are toate şansele să înăbuşe chiar şi cele mai puternice accente, să treacă în anonimat necesităţi de expresie dintre cele mai imperioase. Iată deci că nu e de ajuns ca un compozitor, fie el oricît de dotat, să aibă „ceva de spus“. Pentru ca muzica sa să trezească ecoul, înţelegerea necesară, fie imediat, fie după ani şi ani, el trebuie să găsească neapărat o cale personală de exprimare care să fie cît mai potrivită mesajului său şi în acelaşi timp cît mai apropiată de sensibilitatea timpului în care trăieşte. De aici nu rezultă bineînţeles necesitatea de a crea cu orice preţ un nou limbaj ci aceea de a îmbina folosirea unor mijloace de expresie contemporane cu o simţire autentică.



Dacă factorul „timp“ are atîta importanţă în aprecierea oricărei creaţii componistice, lucru lesne de înţeles dacă avem în vedere caracterul procesual, evolutiv, al mijloacelor de expresie, — cealaltă coordonată, spaţială, a vieţii omeneşti, are şi ea un cuvînt de spus şi nu poate fi nicidecum neglijată. Într-adevăr, o operă muzicală valoroasă poartă, pe lîngă pecetea timpului în care a fost scrisă, pe aceea a ţării sau regiunii geografice căreia îi aparţine compozitorul.

Apartenenţa naţională a creaţiei muzicale trebuie însă înţeleasă într-un sens larg, aşa cum arată în mod elocvent compozitorul Zeno Vancea într-un articol relativ recent („Pentru lărgirea bazelor stilistice ale creaţiei romîneşti“ — Muzica nr. 6/1957). Astfel, deşi specificul naţional este evident în special în cazul unei creaţii impregnate de melosul popular, „Muzica populară nu este unica formă de expresie muzicală naţională ; ea este unică doar la o anumită treaptă de dezvoltare“ (din articolul citat).

Tocmai acestei trepte de dezvoltare, caracterizată prin eforturi în direcţia creării unui limbaj muzical derivat din specificul muzicii populare romîneşti ca şi printr-o grijă excesivă pentru păstrarea autenticităţii cîntecului popular în cadrul formelor muzicale evoluate, — îi aparţine creaţia lui Sabin Drăgoi.

Începîndu-şi activitatea componistică în perioada care a urmat primului război mondial (1920), autorul „Divertismentului rustic“ a beneficiat de o serie de împrejurări care au favorizat, dacă nu determinat, întreaga sa orientare. Astfel, dacă primii ani de viaţă (compozitorul s-a născut în comuna Selişte, raionul Lipova-Arad) i-au dat prilejul să cunoască în mod nemijlocit muzica populară ca şi cîntecele lui I. Vidu, L. Tempea, N. Popovici şi alţii, contactul timpuriu cu folclorul şi creaţia compozitorilor ruşi, ocazionat de prizonieratul în această ţară, studiile sale la Conservatorul din Praga — după absolvirea celui de la Cluj — cu Viteszlav Novàk, în sfîrşit cunoaşterea — mai tîrzie — a activităţii lui Bela Bartók în ţara noastră şi prin intermediul acestuia a folclorului maghiar, — i-au permis să ia contact cu realizările a trei dintre cele mai viguroase şcoli naţionale. Dacă adăugăm la toţi aceşti factori începuturile şcolii romîneşti de compoziţie ca şi începuturile culegerii ştiinţifice a folclorului în ţara noastră, avem în faţă un tablou complet al ambianţei care l-a determinat pe Sabin Drăgoi să treacă de la primele sale lucrări, impregnate de influenţe ale muzicii romantice şi în general academice, la o muncă activă de culegere şi prelucrare a cîntecului popular şi apoi la creaţia în spiritul acestuia.

Într-adevăr, după cele zece lieduri scrise pe versuri de H. Heine şi liedul „Crizantemele“ pe versuri de Victor Eftimiu, lucrări în care intonaţiile populare sînt prezente în mod sporadic, dominate de vizibila influenţă a muzicii lui Grieg sau Ceaicovski, după Cvartetul de coarde în re minor, vădind o preocupare ceva mai consecventă de a folosi folclorul dar stînjenit de aceleaşi mijloace de expresie convenţionale, Sabin Drăgoi începe o intensă activitate de culegere a cîntecului popular care a dus cu timpul la lucrări de valoarea cunoscutelor „303 colinde“, a „Monografiei muzicale a comunei Belinţ“, sau a celor „122 de cîntece populare din fostul jud. Caraş“.

Culegerile de folclor au constituit pentru Sabin Drăgoi punctul de pornire către făurirea unui limbaj muzical propriu, avînd la bază melosul popular, căruia compozitorul s-a străduit să-i dea o înveşmîntare armonică şi polifonică adecvată, ferindu-se de clişee, de transplantarea mecanică a unor scheme scolastice. Acest limbaj este desigur mai bine reprezentat în unele lucrări, în cadrul cărora caracteristicile sale de bază sînt mai evidente. Astfel, deşi situate la începutul carierei sale componistice, „Suita de dansuri populare pentru pian“, „Miniaturile“ pentru pian, cele „Patru caiete de Cîntece populare şi Doine pentru copii şi începători“, destinate tot pianului şi în sfîrşit „Divertismentul rustic“ pentru orchestră de cameră (în special ultimele două părţi), ni se par cele mai reprezentative pentru stilul instrumental al compozitorului. Într-adevăr, aceste lucrări reflectă mai bine decît oricare altele experienţele, în special armonice, care i-au permis lui Drăgoi să se diferenţieze ca o personalitate componistică distinctă în cadrul şcolii romîneşti.

În ce priveşte creaţia sa în domeniul muzicii vocale, de o incontestabilă importanţă — Sabin Drăgoi este autorul a numeroase coruri, cîntece pentru voce şi pian precum şi al cîtorva opere —, ea pune alte probleme, a căror dezbatere, de mare interes în special pentru scriitura corală, ar trebui să constituie subiectul unui studiu aparte.

*

„Suita de dansuri populare pentru pian“ reprezintă o primă încercare, de bună seamă reuşită, de prelucrare — în spiritul experimentării unor noi mijloace de expresie — a folclorului. Ea cuprinde nouă jocuri intitulate: Hodoroaga, Zdrîncănita, Cimpoiaşul, Pe picior, Brîu (2), Bătuta (2) şi Sălcioara, culese din fostele judeţe Făgăraş, Hunedoara, Mureş Turda, Arad şi Sibiu. Răsplătită în anul 1923 cu Premiul II George Enescu, această suită a primit o caldă apreciere din partea lui Bela Bartók care, la rugămintea fostei Edituri „Moravetz“ din Timişoara, a recomandat spre publicare primele două piese. Principiul general de constituire a dansurilor care alcătuiesc suita este acela al variaţiilor armonice şi ritmice pe o melodie autentic populară. Armoniile, interesante — dacă ţinem seama de evoluţia muzicii culte romîneşti din acea vreme — şi în acelaşi timp potrivite melosului popular, diversitatea ritmurilor şi în general stilizarea plină de gust a elementelor folclorice fac din această suită una dintre cele mai depline reuşite ale compozitorului.

La puţină vreme după Suita de dansuri populare, Sabin Drăgoi a scris, solicitat de aceeaşi editură, „Opt miniaturi pentru pian“ precum şi „Patru caiete de cîntece populare şi doine“ însumînd 98 de piese, destinate toate copiilor şi începătorilor.

Pornind, ca şi Suita, de la melodii autentice (cele din „Miniaturi“ au fost în majoritatea lor auzite de compozitor în satul său natal), aceste lucrări dovedesc un talent cu totul deosebit de a se exprima într-un limbaj potrivit înţelegerii celor mici. Fără să renunţe nici un moment la armoniile uneori interesante cu care ne-a obişnuit Suita de dansuri populare, dimpotrivă, ducînd mai departe în special în cele patru caiete cuceririle în acest domeniu, Sabin Drăgoi a creat adevărate perle ale genului. Astfel, „Miniaturile pentru pian“ au rămas pînă astăzi printre cele mai emoţionante pagini ale literaturii muzicale romîneşti pentru copii.

Din păcate puţin cunoscute — ele ar trebui neapărat reeditate — cele patru caiete de cîntece populare şi doine prezintă din punct de vedere al limbajului muzical, ca şi de altfel al forţei emoţionale, cel mai mare interes, cuprinzînd în embrion, în cadrul unor forme extrem de concentrate, întregul vocabular muzical al compozitorului. Dat fiind caracterul lor concis şi în acelaşi timp cuprinzător, piesele care fac parte din aceste patru caiete vor furniza majoritatea exemplarelor necesare pentru a ilustra unele considerente privind limbajul muzical al lui Sabin Drăgoi.

Între 1924 şi 1927 Sabin Drăgoi a scris una dintre lucrările capitale ale creaţiei sale şi anume „Divertismentul rustic“. Răsplătit în 1928 cu Premiul I „George Enescu“, Divertismentul rustic cuprinde cinci miniaturi pentru orchestră de cameră (compusă, aşa cum prevede manuscrisul original, din 4 violine I, 4 violine II, 2 alto, 2 celli, 2 bassi, 1 flaut, 1 oboi, 1 clarinet, 1 fagot, 1 corn şi harpă sau pian). Reflectînd o intenţie de sinteză a muzicii populare romîneşti această suită simfonică reuneşte cele cinci genuri principale (după clasificarea lui Bartók) ale folclorului nostru şi anume Colinda, Doina, Bocetul, Dansul şi Cîntecul de nuntă. Tematica, în parte citată din folclor şi în parte creată de compozitor în spiritul muzicii populare, este dezvoltată de Sabin Drăgoi în forme precise, care continuă tradiţia clasică. Într-adevăr, dacă cele cinci părţi ale suitei sînt scrise în general în formă de lied, fiecare prezintă o structură particulară; astfel, liedul din Doină este pentapartit, adică cele două teme ale sale se succed în ordinea a—b—a—b'—a, prima idee a formei de lied din Colindă este ea însăşi o temă cu variaţiuni ş.a.m.d. Orchestraţia aerată a Divertismentului derivă tot din cunoaşterea profundă a folclorului care a sugerat compozitorului anumite amestecuri potrivite intonaţiilor populare. Ea prezintă însă — ca şi alte lucrări simfonice de Sabin Drăgoi — anumite analogii cu scriitura corală, fapt care-şi găseşte explicaţia în măiestria deosebită a compozitorului în domeniul muzicii corale. Ca limbaj armonic, Divertismentul se situează pe linia celorlalte trei lucrări precitate; deşi avînd mari calităţi formale (forma lied este necunoscută cîntecului popular şi Drăgoi are meritul de a fi dezvoltat primul cîntecul popular în această formă), în această lucrare compozitorul nu merge mai departe pe linia cuceririlor sale armonice anterioare.

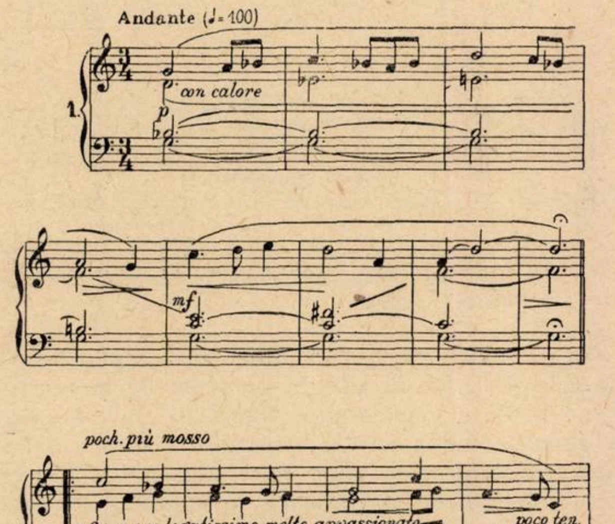
Analizînd Suita de dansuri populare, Miniaturile, cele patru caiete de cîntece populare şi doine pentru copii şi începători, precum şi Divertismentul rustic, lucrări legate strîns între ele prin aceeaşi concepţie şi epocă de creaţie, ne putem face o imagine concludentă asupra limbajului muzical propriu compozitorului.

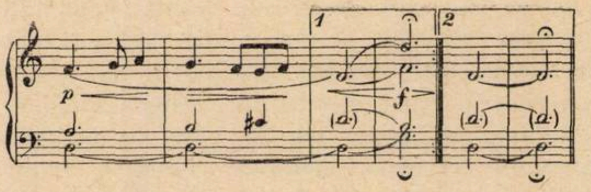
Este important să menţionăm din capul locului faptul că toate aceste lucrări vădesc incontestabila atracţie a lui Sabin Drăgoi pentru genul miniatural, care se explică prin posibilitatea crescută pe care acest gen îl oferă într-un stadiu iniţial valorificării intonaţiilor populare. Intr-adevăr, într-o primă etapă, a experimentării unui limbaj muzical nou, în stare să dea expresie artistică gîndirii muzicale a unui popor, etapă în care Sabin Drăgoi a adus un substanţial aport, a gîndi în forme mari înseamnă a cumula dificultăţile. De altfel, dacă lucrările de proporţii reduse ale lui Drăgoi aduc acea noutate a limbajului muzical, în special armonic, care îi este proprie, cele de largă desfăşurare, deşi cîştigă în conflict dramatic, îşi pierd această trăsătură căzînd adesea în formule convenţionale.

Trăsăturile care se desprind din studiul limbajului muzical al lui Sabin Drăgoi ne pot apare astăzi ca fireşti, dar trebuie să ţinem seama că edificarea lor nu s-a produs peste noapte ci dimpotrivă, în urma unor temeinice cercetări efectuate asupra folclorului nostru. Vorbind despre aceste trăsături caracteristice lucrărilor instrumentale ale lui Sabin Drăgoi, nu putem face abstracţie de experienţa extrem de importantă a altor şcoli naţionale şi mai ales de influenţa incontestabilă exercitată de Bela Bartók. Nu trebuie să uităm însă că această din urmă influenţă s-a făcut resimţită abia mai tîrziu, într-un moment cînd, independent de activitatea marelui compozitor maghiar, Drăgoi se îndrepta, cu soluţii originale, pe aceeaşi cale.

Ca şi Bela Bartók, Drăgoi consideră că, spre deosebire de folclorul apusean şi în special german, generator al unei îndelungate epoci de creaţie cultă, în folclorul nostru ca şi al altor popoare din sud-estul european precum şi din alte părţi ale lumii, predomină impulsul melodic şi nu cel armonic. Faptul acesta îşi are desigur explicaţia lui, putînd constitui în parte efectul unei simple iluzii determinată de aceea că, în timp ce melodiile populare, să zicem germane, folosesc treptele modului major şi ne sugerează astfel în mod automat, prin obişnuinţa urechii, armonia tradiţională, cîntecele popoarelor balcanice, plimbîndu-se pe treptele unor moduri neglijate secole de-a rîndul de muzica occidentală, nu ne pot da altă impresie decît a unei linii melodice fără îndoială de sine stătătoare. Este însă de presupus că, în afara celor de mai sus, există totuşi o melodicitate intrinsecă sporită a cîntecelor populare din sud-estul european sau alte regiuni ale lumii, care, neinfluenţate atîtea veacuri de interpretări armonice, nu sînt în consecinţă încorsetate de asemenea necesităţi şi oferă noutate cîmpului mai puţin explorat.

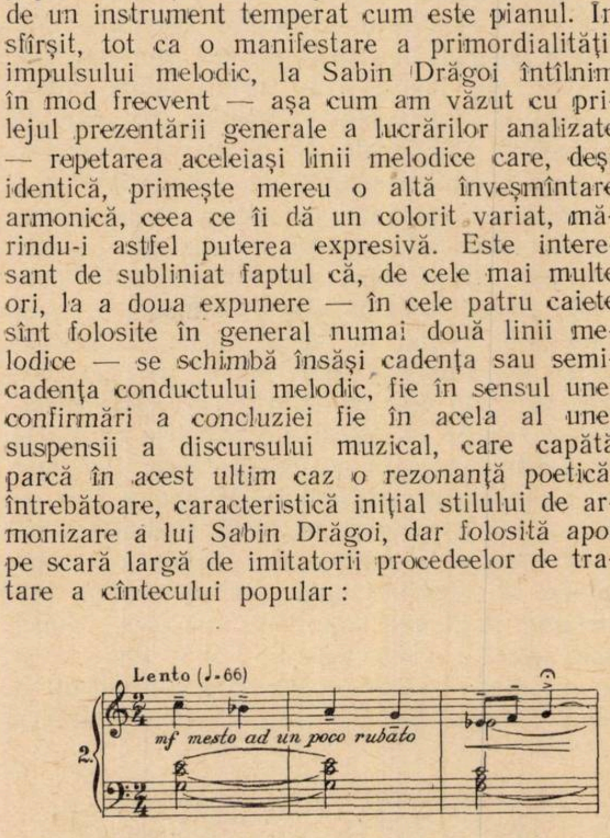
Adoptarea punctului de vedere al primordialităţii impulsului melodic în cîntecul popular romînesc atrage după sine consecinţe de care Sabin Drăgoi a ţinut seama în modul cel mai consecvent. Astfel, în lucrările sale din perioada de constituire a unui limbaj muzical propriu, armonia este cu totul subordonată melodiei şi rezultă de obicei din punctele cardinale ale acesteia (asupra acestei probleme vom mai reveni în cursul articolului). Pentru a lăsa să răsune linia melodică în toată frumuseţea ei, Sabin Drăgoi se fereşte să armonizeze fiecare optime şi intervine numai în momentele importante. Polifonia, linia contra-melodiei, atunci cînd aceasta există, este la fel de discretă şi nu ostentativă. Iată un exemplu concludent al felului în care melodia „este lăsată să cînte“ :





(„Măi ciobane de la oi", din „21 cîntece populare și doine").

Respectul pentru melodica populară se reflectă și în faptul că autorul celor patru caiete mereu citate, indică printr-un semn special sferturile de ton existente în muzica noastră populară, deși ele nu pot fi desigur intonate de un instrument temperat cum este pianul. În sfîrșit, tot ca o manifestare a primordialității impulsului melodic, la Sabin Drăgoi întîlnim în mod frecvent — așa cum am văzut cu prilejul prezentării generale a lucrărilor analizate — repetarea aceleiași linii melodice care, deși identică, primește mereu o altă înveșmîntare armonică, ceea ce îi dă un colorit variat, mărindu-i astfel puterea expresivă. Este interesant de subliniat faptul că, de cele mai multe ori, la a doua expunere — în cele patru caiete sînt folosite în general numai două linii melodice — se schimbă însăși cadența sau semicadența conductului melodic, fie în sensul unei confirmări a concluziei fie în acela al unei suspensii a discursului muzical, care capătă parcă în acest ultim caz o rezonanță poetică, întrebătoare, caracteristică inițial stilului de armonizare a lui Sabin Drăgoi, dar folosită apoi pe scară largă de imitatorii procedeelor de tratare a cîntecului popular:

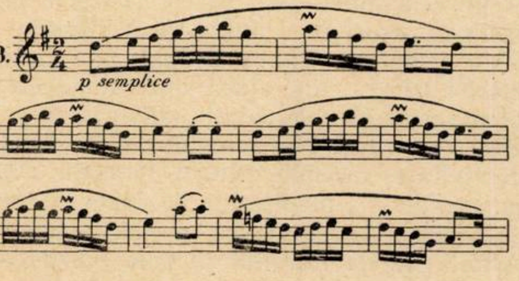


(„Boii mei cînd aud doina", din „24 cîntece populare și doine").

În ce privește principiile de armonizare propriu-zisă, Sabin Drăgoi pornește de la realitatea modală a cîntecului popular, felul său de a concepe modalismul reieșind din multe particularități ale lucrărilor sale. Luînd drept model sistemul de organizare a modului major, el caută pentru fiecare mod un sistem propriu de organizare, fără să considere nici un moment că principiile armonice ale majorului pot fi aplicate în mod mecanic în armonizarea altor moduri. Trebuie subliniat faptul că, deși a înțeles din capul locului deosebirea considerabilă dintre structura echilibrată a majorului, explicată fizic de legea sunetului fundamental și a armonicelor sale superioare, și instabilitatea altor moduri, Sabin Drăgoi nu a dezarmat, nu a renunțat să caute sensul armonic funcțional, latent, al melodiilor populare, sens pe care l-a intuit în mod just. În special în lucrările din perioada de constituire a limbajului său muzical, el a armonizat judicios momentele importante ale cîntecului popular, fiind cel dintîi din generația de după Enescu care a mers pe linia exploatării funcțiunilor modale. Ca o rezultantă a gîndirii funcționale care stă la baza limbajului său, trebuie menționat faptul că deși acordă o importanță crescîndă de-a lungul operei sale polifoniei, mai ales în formele ei elementare, predominînd principiul imitației libere, sensul vertical al înlănțuirii vocilor nu este niciodată neglijat, contrapunctul întîlnit în creația lui Sabin Drăgoi fiind cu adevărat armonic, fără urme de tendințe liniare.

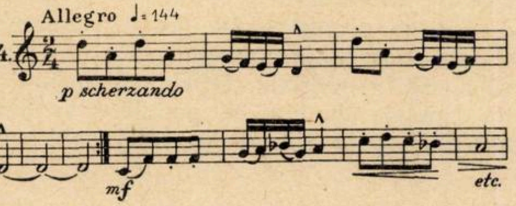
Un indiciu de oarecare interes al evoluției lui Sabin Drăgoi către o gîndire, să-i spunem, funcțional modală, îl constituie un simplu amănunt de scriitură și anume existența sau nonexistența accidenților la cheie. În Suita de dansuri populare, prima din punct de vedere cronologic dintre lucrările analizate în prezentul articol, unele piese au armătura. În schimb, atît în cazul Miniaturilor cît și în acela al caietelor de cîntece populare și doine armătura lipsește, accidenții fiind puși în cursul piesei. În sfîrșit, în două dintre cele cinci miniaturi pentru orchestră de cameră care alcătuiesc Divertismentul rustic (Bocet și Cîntec de nuntă) apare iarăși armătura. Cu riscul de a da o explicație de ordin speculativ acestor observații, credem că Suita de dansuri aparține unei perioade cu totul inițiale în concepția autorului ei, cînd distincția dintre tonal și modal nu era încă prea clară, melodiile populare fiind încă încadrate, ce e drept într-o mică măsură, privind amănunte de scriitură, în sistemul tonal, subliniat de prezența accidenților la cheie. Într-o altă perioadă, deși apropiată de prima, Sabin Drăgoi consideră necesar să sublinieze caracterul modal și nu tonal al cîntecelor prelucrate, desființînd armătura. În sfîrșit, într-o ultimă etapă (ne referim numai la lucrările analizate) el revine la armătură deoarece își dă seama că atît tonalul cît și modalul sînt unificate prin funcționalitate, desigur fiecare prin legile lui specifice, și că există deci accidenți permanenți care trebuie imediat menționați și în alte moduri decît în major sau minor. Cele de mai sus constituie fără îndoială o simplă ipoteză, dar în lipsa ei ar fi greu de explicat de ce de pildă Cimpoiașul din Suita de dansuri are fa diez la cheie cînd acest accident este desființat în al doilea rînd melodic în timp ce a patra piesă din caietul de Miniaturi nu are nici un accident la cheie deşi este scrisă — în limbaj tonal — în re minor.

3.



(„Cimpoiaşul", din „Suita de dansuri").

4.



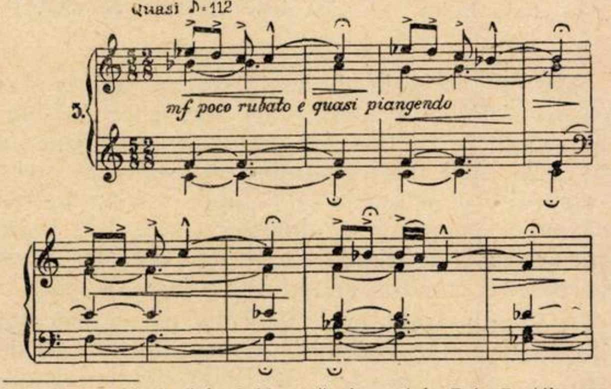
(„Miniaturi pentru pian", IV)

Se ştie că gîndirea funcţională, tonală sau modală, presupune existenţa mai multor centri în jurul cărora se orînduiesc elementele diatonice (este vorba evident numai de modurile diatonice şi nu cromatice), elementele cromatice fiind considerate sunete străine şi urmînd a se rezolva — mai devreme sau mai tîrziu — pe unul din sunetele reale ale respectivei tonalităţi sau modalităţi. Concepţia centristă, care deosebeşte funcţionalismul de dodecafonismul serial, acentrist, şi la care aderă şi sistemul lui Bartók — deşi acesta din urmă înlocuieşte centrii prin aşa-numite axe, mai cuprinzătoare, lărgind astfel tonalitatea — este bineînţeles atotprezentă în lucrările lui Sabin Drăgoi. Conform acestei concepţii, compozitorul cercetează melodia populară şi îi stabileşte mai întîi centrul principal şi centrii secundari, determinînd în felul acesta cadenţa finală precum şi pe cele interioare. El ţine seama de cazul frecvent cînd, datorită anumitor trăsături ale modului respectiv, sunetul final nu coincide cu sunetul central, şi le tratează, din punct de vedere armonic, în consecinţă.

Problema care se pune după stabilirea acestei ierarhii funcţionale, a acestor piloni ai liniei melodice, este aceea a armoniilor intermediare, care leagă între ele momentele importante ale discursului muzical. In rezolvarea acestei probleme, Sabin Drăgoi s-a apropiat (din nou trebuie precizat că în special în cele patru caiete) de limbajul muzical din prima perioadă de creaţie a lui Bela Bartók. Astfel, el a recurs în general în aceste momente ale modului la „acorduri neutre", care nu angajează din punct de vedere funcţional şi nu stingheresc linia melodică (am văzut importanţa pe care Sabin Drăgoi o acordă respectării impulsului melodic). Prezenţa acestor acorduri care dau în contextul armonic, deci combinate cu acordurile funcţional-modale şi uneori funcţional-tonale, o notă de originalitate specială, departe de a contrazice aceste momente de definire a centrilor modali, le confirmă, tocmai datorită aspectului lor aşa-zis neutru. Dacă Sabin Drăgoi ar fi recurs la alte soluţii armonice, să presupunem funcţionale, înveşmîntînd în felul acesta treptele secundare ale modului, trepte mai puţin specifice şi de obicei comune modului şi tonalităţii, caracterul modal ar fi cedat fără îndoială pasul celui tonal, armonia amintind funcţionalismul apusean.

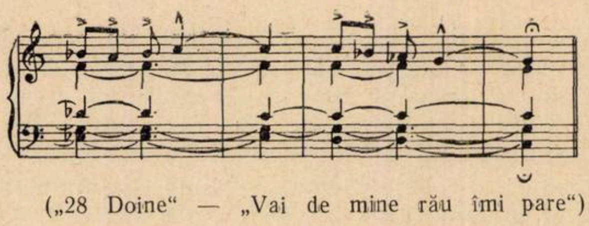
Aceste acorduri, care aşa cum s-a anticipat, nu pot fi reduse la schemele sonore obişnuite ale armoniei tradiţionale, nu au fost însă alese de compozitor în mod arbitrar. Analiza înlănţuirii lor descoperă cu destulă uşurinţă aplicarea în linii generale a principiului de bază al contrapunctului, conform căruia o conducere treptată a vocilor duce la o bună înlănţuire a acordurilor. In sfîrşit, în afară de acest principiu potrivit de altfel în mod special tratării cîntecului popular, dat fiind caracterul cantabil şi deci lipsit de salturi de esenţă instrumentală al acestuia, Sabin Drăgoi ţine seama, bineînţeles, de sensul general al modului respectiv, de treptele care pot fi alterate într-o anumită conjunctură modală ca şi de alte particularităţi. Armonia rezultată din aplicarea creatoare a acestor principii, determinînd un proces de creaţie în aparenţă cerebral, de fapt — în momentul însuşirii lui organice — absolut spontan, este interesantă, uneori îndrăzneaţă, menită să evite climatul armonic obişnuit muzicii romantice sau impresioniste, care abundă în septime, none, undecime — toate intervale derivate din suprapunerea terţelor. Ca şi Bela Bartók, Sabin Drăgoi foloseşte în mod frecvent — în special în cele patru caiete, acordurile bazate pe cvarte suprapuse (două cvarte perfecte sau cvartă mărită şi cvartă perfectă, uneori trei cvarte suprapuse).*) Asemenea tensiuni create de aceste acorduri, ca şi de altele (sînt întîlnite ceva mai rar şi acorduri de secundă), contrastează în mod fericit cu momentul de rezolvare, de înseninare adus de cadenţa finală, amînat pînă în ultimul moment:

5.



---

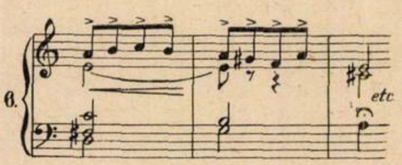
*) Este evident că la Sabin Drăgoi ca şi la Bela Bartók, predilecţia pentru cvarte nu a generat însă nici un sistem care să poată aluneca în afara funcţionalismului, ca în cazul unei perioade din evoluţia gîndirii muzicale a lui Hindemith. Se ştie că acesta din urmă folosea în mod sistematic cvartele în însăşi linia melodică.



(„28 Doine" — „Vai de mine rău îmi pare")

Prin aplicarea principiului conducerii treptate a vocilor iau naştere uneori, în afara armoniilor mai aspre, momente de bitonalism, întîrzieri nerezolvate sau rezolvate mai tîrziu ca şi false relaţii, bine suportate, dat fiind respectarea caracterului modal al piesei respective :

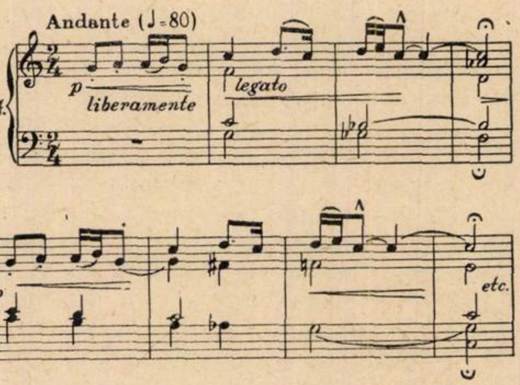
6.



(„21 Cîntece populare şi doine" — „Ana, Leno".)

Cromatismul, fie el şi descendent, adică atît de uzat de-a lungul istoriei muzicii, nu este evitat ca un scop în sine, Sabin Drăgoi îl integrează însă în structura modală şi îl foloseşte moderat, păstrîndu-i întreaga forţă expresivă tocmai prin lipsa abuzului :

7.

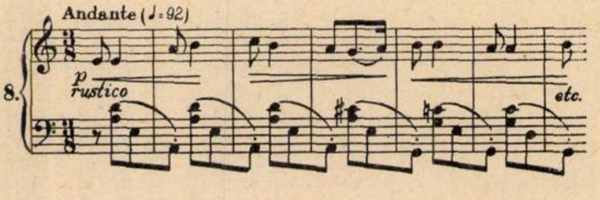


(„28 Doine" — „Nu bate Doamne pe nime").

Desigur că cele de mai sus nu pot epuiza caracteristicile armonice ale lucrărilor lui Sabin Drăgoi. Ele ne fac însă să înţelegem că în cele mai reprezentative lucrări ale sale, compozitorul a reuşit să-şi făurească un limbaj armonic, generînd o atmosferă specială, lesne recognoscibilă, limbaj care a deschis largi perspective multor creatori din ţara noastră.

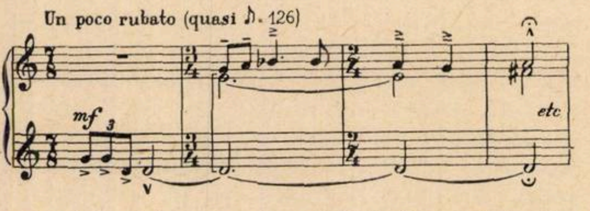
Aşa cum arată prof. G. Breazul în articolul intitulat „Sabin Drăgoi — la împlinirea a 60 de ani" — (rev. „Muzica" 10/1954), unul din meritele cele mai importante ale folcloristului Sabin Drăgoi este „cel care îi revine din înţelegerea temeinică a ritmicii şi metricii populare romîneşti. În lucrările culegătorilor de muzică populară romînească, începînd de la cei mai vechi, de la Sulzer, trecînd la I. A. Wachmann şi pînă la Musicescu, Kiriac şi Cucu, mereu se întîlnesc erori de transcriere a ritmului şi metricii populare. Sabin Drăgoi este primul folclorist romîn care atacă din plin această problemă şi ajunge la soluţii satisfăcătoare, deschizînd orizonturi noi cercetătorilor". Această receptivitate specială pentru fantezia ritmică a poporului s-a manifestat de bună seamă şi în activitatea componistică a lui Sabin Drăgoi. Astfel ritmica întîlnită în cele patru caiete de cîntece populare şi doine prezintă un deosebit interes prin soluţii interesante pe care cîntecul popular romînesc le propune uneia din cele mai importante probleme ale muzicii contemporane, în care contribuţia compozitorilor din ţara noastră poate fi esenţială. Iată două melodii extrase din caietele de cîntece populare şi doine, remarcabile prin ritmul lor interesant :

8.



(„21 cîntece populare şi doine" — „Du-te bade de te culcă")

9.



(„24 cîntece populare şi Doine" — „Triste timpuri")

Despre procedeele polifonice folosite în creaţia lui Sabin Drăgoi s-a mai vorbit în prezentul articol. Trebuie să arătăm că în acest domeniu ar fi extrem de folositor studiul lucrărilor corale, în care stilul polifonic este dus la ultima sa expresie. Aceeaşi polifonie străbate, deşi poate în mai mică măsură, lucrările simfonice ca şi cele de cameră. Pe lîngă unele calităţi incontestabile, ea imprimă însă deseori o mişcare perpetuă, ştergînd din păcate accente interesante şi dînd cîteodată o nedorită uniformitate anumitor momente din creaţia lui Sabin Drăgoi, atît de importantă prin noutatea unora din mijloacele de expresie folosite. Tocmai această noutate atît de evidentă în ce priveşte limbajul armonic, lipseşte într-o oarecare măsură în cazul celui contrapunctic, determinînd un anumit decalaj dintre structura melodico-ritmică și cea polifonică și generînd impresia descrisă mai sus.

*

Privită în ansamblul ei, creația lui Sabin Drăgoi constituie un moment important în istoria muzicii romînești contemporane. Fără să cunoască o prea mare dezvoltare în adîncime, fără să fie prea variată, ea aduce în schimb prospețimea unui limbaj muzical original, clădit pe realitatea sonoră a muzicii populare.

Adept al unei concepții componistice caracterizată printr-o grijă uneori excesivă pentru puritate, prin folosirea exclusivă a resurselor muzicii populare și deosebindu-se prin aceste trăsături de compozitorii care au încercat realizarea unei sinteze dintre folclor și unele elemente ale muzicii occidentale mai mult sau mai puțin contemporane, Sabin Drăgoi a adus în creația sa trăsături de limbaj imitate și cîteodată dezvoltate chiar de compozitori care au abordat folclorul numai în mod sporadic, procedeele sale făcînd cu adevărat școală.

Limbajul său muzical are însă inevitabile limite. Astfel, dacă meritele sale majore sînt mai ales de ordin armonic și formal (nu trebuie uitat faptul că lucrările lui Drăgoi constituie un adevărat model de dezvoltare a cîntecului popular în cadrul formelor mici), el nu a putut oferi în schimb o soluție satisfăcătoare în ce privește folosirea folclorului în cadrul unei concepții simfonice, de largă respirație, neajungînd la stadiul deschis de Bartók, de influențare a muzicii culte de muzica populară în care este prezent numai spiritul, atmosfera muzicii populare și nu litera, sunetele acesteia. De asemenea, el nu a dus mai departe concepția sa modală, făcînd ulterior unele concesii gîndirii tonale, determinate poate și de stadiul evolutiv diferit al mijloacelor de expresie folosite (am văzut cazul polifoniei).

Cu toate limitele, inerente în mare parte unui anumit moment de dezvoltare a muzicii romînești, creația lui Sabin Drăgoi reprezintă un important pas înainte pentru aceasta din urmă, autorul ei fiind în mod incontestabil unul dintre cei care au pus piatra de temelie a școlii romînești de compoziție.

Conferirea titlului de „Maestru emerit al artei din Republica Populară Romînă" compozitorului Gheorghe Dumitrescu

Prezidiul Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Romîne a emis la 27 iulie un decret prin care conferă titlul de „Maestru emerit al artei din Republica Populară Romînă" compozitorului Gheorghe Dumitrescu.

Creația lui Gheorghe Dumitrescu, înrădăcinată puternic în viața și arta poporului nostru, s-a bucurat de prețuire încă de la începuturile ei, compozitorul fiind distins în mai multe rînduri cu „Premiul Enescu". În ultimii ani, activitatea sa pe acest tărîm a luat un nou avînt. Ea s-a concentrat în principal asupra amplei trilogii istorice din care două părți — oratoriul „Tudor Vladimirescu" (pentru care autorul a fost distins cu titlul de Laureat al Premiului de Stat) și opera „Ion Vodă cel Cumplit" au fost prezentate publicului — iar a treia, opera „Decebal" a fost desăvîrșită de curînd.

Totodată Gheorghe Dumitrescu a desfășurat o bogată activitate pe lîngă Ansamblul de cîntece și dansuri al Forțelor Armate ale Republicii Populare Romîne.

Înalta distincție i-a fost conferită cunoscutului muzician romîn pentru însemnata contribuție adusă la ridicarea calității muzicale a Ansamblului și pentru crearea operei istorice „Ion Vodă cel Cumplit" și a oratoriului eroic „Tudor Vladimirescu".

Gînduri despre muzica modernă

– Articol scris special pentru revista Muzica –

de **JOSEF BERG**

Compozitor din R. Cehoslovacă

Pentru critică, muzica a fost de la început o nucă greu de spart. Este adevărat că noile curente n-au fost nicicînd lesne adoptate în decursul istoriei, dar haosul care caracterizează secolul nostru nu are analogie în dezvoltarea muzicii europene. De aceea, critica nu putea vedea în perioada primelor cuceriri ale lui Schönberg, Stravinski și ale altora, simbolul și perspectiva operelor lor creatoare și neavînd un decalaj suficient de timp, a considerat muzica modernă în primul rînd ca o izbucnire de dezgust față de tot ce reprezenta ceva pînă atunci în muzica europeană. Dărîmarea vechilor valori, înlocuirea lor prin valori cu totul noi, eliberarea și descătușarea individului — acestea au fost principalele caracteristici pe care le-a văzut critica primei treimi a acestui secol în muzica moderniștilor. Ca mentalitate, criticii s-au situat față de aceste caracteristici, fie pe poziția unei dîrze împotriviri, fie că manifestau un sentiment plin de pasiune. Numai puțini (de ex. Mersmann) au căutat încă în anii de după 1930 legile pozitive ale logicii muzicale ne-romantice, schimbate.

Nici astăzi după alți treizeci de ani, nu se poate spune că muzica modernă ar fi pentru critic un cîmp cu o privire clară ; ea mai este un desiș, dar acum posibil să înveți să-l străbați. Știm că anarhia nu este (și nu poate fi) un principiu de bază al niciunei arte și așadar nici al muzicii. Poate fi însă un fenomen însoțitor al descoperirii și impunerii de noi concepții, simțăminte, idei, al unui nou mod de a vedea lumea. Contemporaneitatea nu constă în disonanțe, facturi originale, folosirea de combinații sonore bizare, complexitatea ritmului, ci în spiritul muzicii. De aceea nu este nimic mai îndoielnic decît a vorbi de formalism la marii maeștri ai muzicii moderne. „Formalism" nu înseamnă desfășurarea formei, ci caracter formal, iar caracter formal nu este nimic altceva decît eclecticism, adică folosirea mijloacelor pe care le-au descoperit alții fără a înțelege sensul lor. Dacă am interpreta termenul de „formalism" astfel cum a fost interpretat în Cehoslovacia încă acum 5 ani, ar fi trebuit să-l considerăm pe Bach ca cel mai mare formalist. El a fost însă „numai" unul dintre cei mai mari muzicieni și de aceea forma este întotdeauna strîns legată cu conținutul. Drept formaliști trebuie considerați aceia care îmbracă baza modestă, romantică în cacofonii de un colorit bizar. Este caracteristic că acești așa ziși formaliști, în realitate de format mai mic, nu extind niciodată posibilitățile formei.

Din toate aceste motive nu s-a putut afirma împărțirea mecanică a muzicii în realistă și formalistă, pe care a adoptat-o timp de 6 ani critica cehă. Muzica poate fi apreciată numai după calitatea și viabilitatea gîndirii muzicale, nicidecum după subiect, sau gradul accesibilității momentane. Acesta este un criteriu ; altul îl prezintă stilul.

Pînă la începutul secolului nostru, fiecare perioadă istorică și-a făurit noțiunile sale, logica sa specifică în gîndirea muzicală. Dacă cu 50, 40, 30 de ani în urmă era imposibil să se stabilească, pe baza caracterelor comune ale diverselor culturi muzicale contemporane, contururile de bază ale noului stil în perspectivă, astăzi acestea sînt vizibile și solide. Voi încerca să deslușesc, din punctul meu de vedere personal, cel puțin unele caractere tipice ale stilului contemporan.

1. Muzicii contemporane îi este foarte apropiat principiul monotematic. Tema (ideea muzicală de bază) este germenul care cuprinde latent organismul întregii compoziții. Trebuie să desfășurăm acest organism și să-l dezvoltăm cu propriile noastre forțe. Cred, de pildă, că metoda poemului simfonic, prelucrat la perfecțiune de romantici, nu corespunde prin esența sa cerințelor stilului contemporan. În romantica poemului simfonic desfășurarea ideilor este adesea înăbușită de logica „scenariului" literar.

2. De simpatia față de monotematică depinde și preferința față de ostinato-urile de tot felul, îndeosebi față de ostinato-urile melodice care înlocuiesc figurația neutră. Ostinato-ul melodic, care este propriu tuturor moderniștilor, folosit într-un mod neobișnuit și de Janacek, nu mai constituie o simplă umplutură a facturii ; aspectul său melodic (de obicei o parte melodică repetată) îi înlesnește să ia parte la dezvoltarea tematică a compoziției. Al doilea avantaj al ostinato-ului melodic este faptul că oferă posibilități de prelucrare polifonică fără folosirea formelor obișnuite ale contrapunctului ca fuga, canonul, pasacaglia etc.

3. Cred că muzica contemporană trece astăzi concomitent prin două procese : se îndepărtează de funcționalismul armonic, se îndepărtează însă și de armonia dodecafonică de tipul întîlnit în „Drei Klavierstücke" de Schönberg. Armonia funcțională este strîns legată de logica ideilor clasice și romantice — nu este

așadar numai o problemă de armonie, ci direct de compoziție, stil, concepție. Sistemul lui Schönberg însă lipsește pe compozitor de un mijloc important de compoziție: posibilitatea realizării contrastului armonic. Folosirea permanentă a totalului cromatic produce — din punct de vedere armonic — un sentiment de plictiseală mult mai mare decît o compoziție pur diatonică, deoarece aceasta, datorită limitării sale la anumite tonuri, nu este atît de amorfă. Chiar cele mai complexe înlănțuiri acordice (de altfel urmarea unor procese lineare) ale unei compoziții dodecafonice nu se compară ca efect cu îmbinarea — preferată de Janacek — a două suprafețe armonice, dintre care fiecare are poate 16 (sau mai multe) tacte. O asemenea îmbinare provoacă un efect armonic foarte puternic, căci prima suprafață armonică are timp să se fixeze în auzul ascultătorului, fiind apoi stingherită în mod marcant de un alt acord. Acordurile pot fi simple, legînd simțăminte funcționale îndepărtate, purtători ai armoniei în suprafețe reprezentînd, tocmai la Janacek, ostinato-urile melodice. Există însă și multe alte metode la fel de eficiente de travaliu armonic. Menționez metoda lui Janacek (nici la el exclusivă) ca unul din mijloacele tipice ale unui travaliu armonic simplu și de o înaltă eficacitate. Ea nu se bazează nici pe sistemul funcțional și nici pe sistemul dodecafonic, folosește acorduri caracteristice și este foarte modernă.

4. La fel ca și compozitorii romîni, și compozitorii cehi au rezolvat problema atitudinii lor față de folclorul muzical. Teoretic problema aceasta este astăzi rezolvată în sensul că:

A. Criteriul național al muzicii noastre nu este cantitatea elementelor folclorice autentice introduse în compoziție.

B. Atîta timp cît compozitorul folosește elemente de folclor muzical (melodie, ritm, facturi instrumentale etc) el nu trebuie nicidecum să le înglobeze în mod obiectiv, ci să le adopte ca ale sale. O condiție indispensabilă a perfecțiunii lucrării muzicale este unitatea de stil. Imixtiunea neorganică de pildă, a elementelor de folclor în construcția unei lucrări simfonice, face din aceasta un conglomerat, un amestec, lipsit de o factură omogenă.

Aceste două principii constituie o soluție numai în linii aproximative. Practica arată că după perioada așa zisului folclorism, cînd alături de adevărații cunoscători au început să scrie „folclor“ și acei compozitori care-l cunoșteau cel mult de la radio, a sosit acum perioada îndepărtării de la folclor și a întoarcerii spre linia principală a muzicii europene. Ceea ce spun însă, nu este cu totul conform cu realitatea. Tînăra generație caută cu ardoare o poziție într-adevăr revoluționară și lăuntric motivată față de folclor. Imi permit să formulez acum în mod subiectiv concepțiile mele în privința folosirii creatoare a folclorului muzical sătesc.

Creația contemporană caută în folclor alte valori decît acele pe care le-au scos romanticii — fondatorii școlilor naționale din secolul trecut. Acest lucru este cu totul firesc și motivat căci și societatea omenească și conținutul politic al epocii este altul, iar stilul vieții s-a schimbat radical.

Pentru Bedrich Smetana și Antonin Dvorak muzica populară (cîntec și dans) era în primul rînd un izvor de inspirație. Tablourile lor muzicale despre trecutul și prezentul ceh, le-au făurit singuri iar unicul lucru care ar putea fi considerat ca o dependență palpabilă față de materialul folcloristic autentic, sînt anumite legături cu melodia cîntecului popular ceh.

Cred că de la acești maeștri trebuie să învățăm în primul rînd independența în metoda creatoare. Dacă studiem astăzi folclorul mult mai profund, dacă cunoaștem în detaliu diversele stiluri regionale și practica autentică de execuție, aceasta nu înseamnă că procesul de creație trebuie să fie înăbușit de cantitatea materialului folcloric astfel cunoscut. Muzica trebuie să țîșnească din izvorul cel mai lăuntric fără nici un fel de piedică. In privința aceasta cad de acord ambele metode creatoare, cea romantică și contemporană. Există însă o diferență în abordarea folclorului. Aș caracteriza-o astfel: compozitorul contemporan caută în folclor valori echivalente perioadei contemporane. Care sînt aceste valori? Principala și cea mai importantă dintre ele este metoda expresiei artistice populare. Cred că în primul rînd metoda trebuie preluată, nu melodia concretă, ritmurile sau alte elemente (fie autentice, fie ca model). Cîntecul popular este un exemplu prețios de unitate de stil, este pe scurt un microcosmos echilibrat și independent, în care se obține cu un minim de mijloace, efectul maxim. Vechile cîntece moravoslovace (Janacek a denumit stilul lor „eroic“) au o structură și un ritm neregulat, sînt scrise în moduri și excelează prin armonizare funcțională. Expresia lor este aspră, aproape expresionistă, caracterul unora poartă pecetea bizantinismului, care m-a captivat ascultînd și cîteva colinde la Institutul de Folclor (prof. Pop). Aci, în cîntecele vechi este ascuns rodul cunoașterii artistice și este remarcabil că tocmai aceste comori ale artei populare atrag pe creatorul contemporan și-i vorbesc într-un limbaj apropiat, s-ar putea spune modern.

Celelalte valori ale folclorului echivalente stilului modern nu au nevoie de comentariu. Motorismul puternic al dansurilor repezi, imaginile melodice ale cîntecelor, stilul recitativ al părților lente, ritmurile autentice de dans — toate acestea au fost folosite de nenumărate ori în operele compozitorilor noștri.

5. Muzica epocii romantice și-a construit o anumită logică a desfășurării ideilor, logică care era ideală în perioada înfloririi romantismului, astăzi devenind însă un balast greoi,

un lucru ce leagă mîinile compozitorului. În schiţele lui Beethoven vedem cum luptă acest proroc al noii lumi populare şi muzicale cu maniera clasică, cum o aruncă, cum descătuşează esenţa ideilor sale care s-ar fi înăbuşit în veşmîntul stilului clasic. Este normal faptul că şi compozitorul modern va lupta mereu cu maniera logicii romanticilor, căci ea este în esenţă aceea în spiritul căreia am crescut, este aceea care predomină repertoriul artei interpretative şi inima publicului.

Deosebit de tipică pentru muzica modernă este dubla logică :

A. Clasicistă-motorică.

B. Erupţii muzicale neregulate, care — lipsite de necesitatea de a da la fiecare perioadă răspunsul altei perioade, la fiecare accent răspunsul altui accent — nu sînt nicidecum analoage piesei, ornamentului, dansului, ritmului ci frămîntărilor, simţămintelor şi ideilor creierului viu. Este logica fiziologică.

Aceste cinci subiecte privind gînduri despre muzica contemporană nu pot însă nici pe departe epuiza problema stilului artistic contemporan. In această privinţă există din fericire compozitori destul de independenţi şi, alături de un mare număr de cazuri cînd teoreticienii i-au dus pe compozitori pe o cale proastă, se cunoaşte numai un număr infim de creatori care puteau folosi pentru creaţia lor ceva mai esenţial din studiile teoretice. Deşi cunosc dezgustul compozitorilor faţă de excesiva filozofie abstractă folosesc acum revista lor — „Muzica" — ca să încerc ultima abstracţie privind formularea calităţii de bază a stilului muzical contemporan.

Începînd cu barocul, arta muzicală europeană se îndepărtează (cu pauze) din ce în ce mai mult de ornamente şi se alătură adevărului psihologic. Aceasta îi înlesneşte să se afunde din ce în ce mai adînc în realitatea vieţii şi deci — deoarece arta este în mare parte o artă a contrastului — în contrastele vieţii. Aşadar — pe de o parte — însuşi specificul muzical caută drumul spre contrastele sociale, spre adevărul vieţii. Pe de altă parte, poate încă niciodată n-au fost contrastele vieţii atît de evidente în lume ca astăzi. Epoca noastră prezintă nu numai aspecte glorioase şi eroice, dar şi deosebit de tragice. Civilizaţia aduce cu sine noi contradicţii creînd odată cu progresele tehnice noi mijloace de nimicire a omenirii şi a bunurilor înfăptuite de ea.

Toate acestea se manifestă în muzica contemporană şi merg mînă în mînă cu noile studii muzicale, cu noua logică a dezvoltării ideilor muzicale. Este de fapt un singur tot, căci a vorbi despre formă şi conţinut, ca despre două noţiuni opuse, este tot atît de ridicol ca a vorbi despre om că trăieşte în simbioză cu... stomacul lui. Conţinutul muzicii poate fi numai ideea muzicală şi dezvoltarea ei, forma muzicii poate fi de asemenea numai ideea muzicală (tema) şi dezvoltarea ei. Eclectismul formei este în acelaşi timp un eclecticism al ideilor.

Cred că însuşirea de bază a muzicii contemporane este marele ei contrast, analog cu realităţile vieţii contemporane. Ironia, care constă poate nu numai în „conţinut" ci este interpretată direct în muzică ca o parodie de structuri şi metode concrete muzicale (începînd cu Mahler şi terminînd cu Prokofiev) constituie în esenţă o chestiune de contrast (umorul este întotdeauna un contrast între realitate şi mecanizarea ei). La fel şi elementul bizar, dezvoltat poate cel mai mult de către Stravinsky, Bartók, Honegger, sau elementul tragic al simfonismului lui Şostakovici şi Alban Berg (Wozzeck) indiferent dacă în acesta se vede reflectarea directă a luptei de clasă, o lege umană, contrastul dintre obiect şi subiect în metaforă (care este esenţa poeziei în sensul cel mai larg — adică a artei propriu-zise) ori numai o lege de construcţie muzicală. Nu este vorba aci de denumiri. Este vorba de o artă vie şi n-ar avea însemnătate să-i convingi pe muzicieni să-şi imagineze la fiecare fa diez pe care-l scriu la un acord de do major că intră în adîncurile prăpăstioase ale fiinţei umane. Nu trebuie să uităm niciodată că muzica este în primul rînd o chestiune de simţ spontan, de erupţie şi că pentru cele mai variate construcţii pe care le cere necondiţionat organismul muzicii moderne este nevoie de sensibilitate, de simţire.

Mulţumesc redacţiei revistei „Muzica" pentru locul acordat cu bunăvoinţă acestor rînduri oarecum improvizate şi-mi cer scuze dacă în străduinţele mele de a scrie despre problemele muzicii contemporane mondiale s-a rătăcit şi ecoul direct al bogatelor evenimente muzicale de aici din Romînia.

◆

Consideraţii asupra orchestraţiei dansului simfonic romînesc

de **NICOLAE BELOIU**

Cititorul care-şi va opri ochii pe titlul studiului de faţă, îşi va pune în mod legitim întrebarea: de ce ne-am îndreptat atenţia exclusiv asupra dansului simfonic şi de ce nu ne-am propus să tratăm despre orchestraţia creaţiei simfonice romîneşti în general?

Pentru a evita orice nedumerire, vom încerca să explicăm dintru început poziţia acestui articol faţă de problematica ce şi-o propune.

In creaţia simfonică cu genurile şi formele sale multiple, orchestraţia, ca de altfel oricare din celelalte posibilităţi de exprimare, (melodia, armonia, ritmul etc.) nu are o valoare independentă, ea nefiind altceva decît o consecinţă firească şi necesară derivată din concepţia integrală a edificiului sonor respectiv. In procesul de creaţie, ea apare ca o etapă de realizare aparent eşalonată în timp, care însă derivă direct din nucleul revelaţiei totale a unei lucrări muzicale. Fantezia orchestrală este în fond un aspect al fanteziei creatoare, care se manifestă în mod complex prin toate mijloacele de exprimare. Pentru acest motiv expresia des utilizată pentru aprecierea unei lucrări, „este bine sau rău orchestrată“ ni se pare a fi un non sens echivalent cu cel al eventualei expresii : „simfonia X este bine sau rău armonizată“. Trebuie să constatăm în fond că această expresie corespunde unei triste realităţi; multe dintre lucrările noastre simfonice sînt orchestrate şi nu concepute şi elaborate orchestral. In aceste cazuri, orchestraţia este o operaţie detaşată de procesul creaţiei, sau care i se suprapune în cel mai fericit caz. Avem de-a face deci cu lucrări realizate poate pe celelalte planuri de exprimare, dar nu pe cel al fanteziei orchestrale, datorită faptului că aceasta nu s-a alimentat din focarul de energii al ideii generatoare ci este redusă la aspectul unui simplu meşteşug mai mult sau mai puţin evoluat.

Reluînd firul ideilor noastre trebuie să remarcăm faptul că în general, elementele de exprimare ce stau la îndemîna creatorului, nu sînt folosite concomitent cu aceeaşi intensitate, astfel că în exprimarea conţinutului de idei unele dintre ele, sau uneori numai unul singur, sînt chemate cu predilecţie să coordoneze aportul celorlalte, creînd astfel o diferenţă de planuri în sînul acestor modalităţi de realizare. Se poate de pildă spune, că în anumite momente ale unei opere muzicale, centrul de greutate al manifestării unei idei se află în elementul melodic, armonic, contrapunctic, culoarea orchestrală etc. sau în oricare din combinările posibile cu aceste mijloace de destăinuire.

Această remarcă poate fi de fapt verificată şi pe coordonate istorice, constatînd în timp momente în care melodia de exemplu este pe plan principal, servind contrapunctul sau fiind susţinută de ritm, armonie; de asemenea nu ne va fi greu să găsim perioade în care armonia condiţionează melodia.

Ne vom permite să extindem aceste considerente sintactice chiar la creaţia compozitorilor în general, care dacă nu întotdeauna în totalitatea creaţiei lor îşi exprimă conţinutul de idei şi simţiri preferînd unele mijloace de exprimare şi creîndu-şi astfel un echilibru caracteristic, în orice caz abordînd diferitele genuri sau forme muzicale, detaşează din totalitatea tehnicelor (în sensul de modalităţi) pe care le foloseşte, plasîndu-le pe plan principal, pe acelea care servesc cît mai bine substanţa ce se vrea manifestată.

Prin această constatare ne apropiem de fapt de punctul final al acestei lungi introduceri. Vrem să spunem că dacă într-o simfonie principiul elaborării multiple şi în acelaşi timp unitare, impune fiecărei modalităţi de exprimare concesii şi dozări, această formă muzicală la care ne-am mărginit obiectivul în studiul de faţă, ne permite poate mai mult ca oricare alta să surprindem în toată forţa ei de manifestare fantezia orchestrală a respectivilor creatori, aceasta fiind chemată aici să coordoneze celelalte parcele ale fanteziei creatoare.

In dansul simfonic romînesc, ideea melodică este de obicei dată: cîntecul popular. Creatorul însuşindu-şi acest element dat, îi exploatează resursele formale, ritmice, contrapunctice, armonice, care însă nu sînt puse în valoare decît prin intermediul unei bogate şi meşteşugite fantezii orchestrale. Dacă în alte edificii muzicale, ca simfonia sau poemul simfonic, bunăoară, orchestraţia poate apare uneori ca o sonorizare a ideilor muzicale, culoarea orchestrală devenind adeseori interioară şi mai mult expresivă, în dansul simfonic fantezia orchestrală jubilează desfăşurîndu-şi toate resursele, eliberînd culoarea şi redîndu-i forţa sa plastică. Putem compara aceste două tipuri de valori orchestrale cu sensurile pe care le capătă culoarea într-o pînză de Vermeer sau El Greco, faţă de tonurile şi valorile picturale ale lui Gaugain sau Renoir.

Este necesar să precizăm că nu va intra în sfera studiului de faţă tot ce se constată a fi dans romînesc în creaţia noastră simfonică. Astfel multe din scherzo-urile sau rondo-urile lucrărilor mai ample ale compozitorilor romîni, sau secţiuni din lucrările programatice scrise la noi, sînt în fond piese cu un caracter net de dans. In aceste cazuri însă dansul romînesc ne apare ca un moment necesar care se include în arhitectonica şi curba interioară a lucrării luată în totalitatea ei, contribuind astfel la realizarea sa, pe cînd dansul din piesele simfonice romîneşti de care ne vom ocupa, se cere realizat pe sine şi pentru sine solicitînd pentru aceasta aportul maxim al fanteziei şi meşteşugului. Eliminăm de asemenea pînă şi piesele care au o mare contingenţă cu dansul simfonic romînesc şi anume: Rapsodia şi suita în stil romînesc, care atît prin materialul ce-l folosesc cît şi prin natura şi amploarea construcţiei constituie genuri diferite de care ne propunem să ne ocupăm într-un alt studiu.

Acum după ce am determinat sfera şi am explicat sensul studiului de faţă trebuie să spunem că în acest pretenţios gen al dansului simfonic s-au scris la noi lucrări de valoare incontestabilă. Nu ne vom putea permite să analizăm din punct de vedere al imaginaţiei şi travaliului orchestral totalitatea acestor piese, ci ne vom mulţumi să luăm numai pe acelea care prin reuşita lor orchestrală ne atrag în mod deosebit atenţia. Dansurile romîneşti pentru orchestră de care ne vom ocupa pot fi de asemenea considerate ca tipuri precis conturate de fantezie orchestrală la care s-ar putea asimila şi celelalte compoziţii în acest gen, neamintite aici.

Vom începe ocupîndu-ne de piesele ce le-a scris în acest gen Paul Constantinescu. Pot fi enumerate: „Brîul", „Ciobănaşul", „Olteneasca", „Dans din Ouaş" etc. In toate aceste „Jocuri populare pentru orchestră simfonică", cum le numeşte de obicei autorul, orchestra, atît ca aparat sonor utilizat cît şi ca factură, ca realizare compoziţională, este simplă, clasică am putea spune, directă, fără artificii sau combinaţii savante, fără ascunzişuri abile care să necesite un efort în urmărirea intenţiilor autorului. Ele sînt clare şi precise: compozitorul urmăreşte să realizeze sonorităţi perfect îmbinate cu caracterul intim al melodiei, al jocului popular pe care-l serveşte. De altfel este mai greu să constaţi în piesele de acest gen ale lui Paul Constantinescu preocuparea pentru o diversitate a culorii orchestrale în interiorul partiturii; s-ar putea vorbi mai curînd de o tentă generală ce se degajă dintr-un dans simfonic. Această culoare totală poate fi de fapt bănuită şi dintr-o analiză vizuală a formaţiei orchestrale utilizate. In „Ciobănaşul" de exemplu elimină din orchestra sa trombonii, de al căror timbru agresiv şi sonorităţi masive se poate lipsi cu uşurinţă în această piesă de un colorit delicat şi o sonoritate aproape uniformă. In schimb compozitorul îşi îmbogăţeşte aici resursele coloristice prin introducerea a trei instrumente: glokenspiel, xilofon şi mai ales ţambal, care este aproape nelipsit din orchestra lui Paul Constantinescu. Aceleaşi preferinţe pentru registrele acut şi mediu cît şi pentru nuanţele mai puţin agresive ce caracterizează această piesă, le constatăm în utilizarea elementelor de baterie din care compozitorul elimină de asemenea percuţia gravă, agresivă şi de un colorit mai puţin luminos ca Gran cassa şi tam-tam. In sens invers putem constata în „Brîul" de exemplu nu numai prezenţa tuturor registrelor, în toate partidele instrumentale (suflători în lemn, alamă, percuţie, coarde) dar şi introducerea pianului nu atît ca instrument de culoare detaşat, ci mai mult ca posibilitate de augmentare sonoră. Putem spune că în general în toate „jocurile", Paul Constantinescu ştie să-şi alcătuiască orchestra după intenţiile sale sonore.

Trecînd acum la o analiză a meşteşugului şi imaginaţiei orchestrale vom constata o dată mai mult că acestea sînt derivate din concepţia integrală a respectivelor piese. Lucrările ce ne stau acum în faţă corespund unui anumit nivel de stilizare, care nu răpeşte melodiilor populare nimic din farmecul şi valoarea autentică, rămînînd înainte de toate jocuri populare romîneşti. Pentru aceasta, întreaga factură este concepută simplu şi clar. Melodiile de joc sînt prezentate de compozitor în mod cît se poate de natural, fără o prea mare preocupare pentru varietate sonoră şi de scriitură, necomplicîndu-le cu armonii savante sau contrapuncturi căutate. Armonia exploatează un cîmp funcţional care fără a fi comun este accesibil, şi are aceleaşi caracteristici de simplitate şi claritate ca şi melodia din care derivă. Această armonie capătă culoare datorită anumitor turnuri modale, sau a picanteriilor provenite din utilizarea apogiaturilor în sens armonic, care derivă la rîndul lor din structura modală a melodiilor. Ritmica este dictată de caracterul fiecărui joc.

Am făcut această sumară privire de ansamblu asupra mijloacelor compoziţionale utilizate pentru ca, trecînd acum la o analiză a facturii orchestrale, să constatăm cu mai multă uşurinţă că aceasta este o consecinţă a celorlalte forţe care se exprimă prin ea, autorul cheltuindu-şi şi concentrîndu-şi toată fantezia orchestrală în realizarea maximă a acestor elemente. Vom surprinde astfel orchestra „Jocurilor populare pentru orchestră simfonică" ale lui Paul Constantinescu aproape în permanenţă repartizată pe cele trei elemente: melodie, armonie şi ritm, aceste două din urmă confundîndu-se de multe ori în unul singur, deoarece armonia este expusă de preferinţă ritmic. Contrapunctul este aproape inexistent în aceste piese, în afară de cazul că am considera drept contrapunct, unele mişcări dictate de relațiile armonice. Dacă observăm cu atenție repartizarea timbrelor orchestrale pe elementele pomenite, de pildă în jocul „Olteneasca", vom remarca faptul că în prima secțiune a piesei, motivele melodice sînt încredințate în permanență viorilor prime, cuplate uneori cu viorile secunde, cărora li se adaugă pe rînd, prin suprapunere sau etajare, timbrele suflătorilor de lemn (flauți, oboi, clarineți) sau al trompetelor. In orice caz rezultanta este în favoarea timbrului viorilor care domină melodic această secțiune. Restul componenței orchestrale se repartizează pe ritm și armonie prin același procedeu al suprapunerii și etajării, creînd o pastă sonoră de un colorit neprecizat dar totuși variat. Compozitorul descompune uneori armoniile în pasaje figurative care asigură pulsația ritmică caracteristică acestor jocuri. Aceste figurațiuni ritmice sînt încredințate unor instrumente ca țambalul, dublat și de alte instrumente pe alocuri, care impune și mai mult notă autentică. In prima secțiune a piesei „Olteneasca" timbrul țambalului se topește în acest colorit general orchestral care acompaniază melodia, reușind doar în cîteva momente, în care toată orchestra se mulțumește să accentueze pașii de joc, să-și detașeze timbrul susținînd desenul enunțat în sîrba inițială, cu un efect coloristic original.

In secțiunea centrală contrastul melodic și ritmic își are echivalența în tratarea orchestrală. Aici melodia populară cu ritmică asimetrică „șchioapa" este prezentată într-o mixtură strînsă (două intervale suprapuse) pe care se repartizează cele 9 instrumente și 4 timbre ale instrumentelor de suflat la care se adaugă pizzicatele sau sunetul plin al corzilor acute și medii. La această scriitură care se menține pe toată întinderea secțiunii mediane, se adaugă treptat aportul unor punctări ritmice sau ale unor pedale ritmico-armonice, pentru care au fost de fapt rezervate timbrele instrumentelor de alamă, al suflătorilor de lemn (fagoți) și corzilor grave (violonceli), ce se aliază de fapt cu timbrul cornilor, precum și al țambalului, realizînd prin această suprapunere de elemente și de timbre o potențare care conduce către repriza primei secțiuni, ce-și păstrează aceeași factură orchestrală. In scurta codă care termină lucrarea, orchestra își concentrează toate valorile într-o insistență ritmică.

Am lăsat la sfîrșit bateria, pentru că despre cele trei instrumente ce-o compun aici, (timpani, toba mică și trianglu) avem de spus foarte puțin, ele limitîndu-se la simple punctări ritmice și armonice (referindu-ne în acest din urmă caz la timpani bineînțeles).

Același tip de imaginație orchestrală al repartizării valorilor sonore pe elemente compoziționale, (melodie, armonie, ritm) îl vom regăsi în fiecare din dansurile simfonice ale lui Paul Constantinescu, bineînțeles în aranjamente, permutări și combinări diverse. In „Ciobănașul", sau „Brîul" vom constata pe lîngă toate aspectele ce le-am amintit, întrebuințarea timbrelor clare ce sînt puse în valoare cu ajutorul unei scriituri întrucîtva simplificate și rarefiate (Este cazul unei melodii din „Ciobănașul" încredințate oboiului ce se detașează pe fundalul creat de pizzicate de coarde, staccatură de fagoți și flatterzunge de trompete la care se adaugă intervențiile ritmice ale contrabașilor, flautelor, clarinetelor, cornilor și tobei mici). Tot în această primă secțiune, care se repetă și aici identic după partea mediană, vom întîlni și o expunere contrapunctică a unei alte idei melodice; ne referim la acea imitație a motivului expus în unison mai întîi de corni, fagoți, viole și celi, căruia îi răspund cele două trompete tot la unison. Putem aminti de asemenea aliajele realizate cu timbrele suprapuse ale flauților, oboilor și clarineților. Pe de altă parte în „Brîul" se poate remarca accentuarea tendinței de suprapunere a timbrelor la care se adaugă cel al pianului, pentru a susține curba dinamică a piesei. Aceasta se vădește în modul cel mai manifest, în utilizarea foarte frecventă a mixturilor, în care se suprapun în mod aproape curent toate cele trei familii instrumentale de bază ale orchestrei. Pianul și țambalul deși au un timbru caracteristic ce se aliază greu cu alte timbre (mai ales pianul în registrul său mediu) nu reușesc să-și detașeze culoarea din această pastă sonoră, datorită faptului că li se încredințează în general pasaje, pedale, sau acorduri descompuse uneori la țambal sub formă de desen figurativ, care se fac deja auzite în alte compartimente ale orchestrei.

Concluziile ce le-am putea trage din totalitatea acestor constatări, ni-l arată pe Paul Constantinescu ca pe un orchestrator dotat cu o imaginație originală pe care o aservește întru totul scopului propus: realizarea (bineînțeles la un nivel de stilizare) a jocului popular cu mijloacele și posibilitățile orchestrei simfonice. Această fantezie orchestrală este neîndoios pe prim plan de manifestare, compozitorul concentrîndu-și mare parte din efortul său creator asupra matriței sonore. Această imaginație sonoră, deși condiționată de celelalte elemente de manifestare, care se influențează reciproc și care și-au propus a se exprima într-un mod simplu, clar, direct și natural, generează o factură orchestrală oarecum greoaie, opacă, confuză, din cauza abuzului dublărilor, suprapunerilor de timbre, de culori al căror efect individual se anihilează în mare parte.

Melodia își asigură întotdeauna primatul asupra celorlalte elemente componistice prin acapararea unuia sau a mai multor timbre al căror aliaj are întotdeauna corespondență coloristică cu cel al melosului popular. Este cazul viorilor ajutate de suflători, sau al aliajelor acestora, care domină pe suprafețe mari celelalte valori orchestrale. In afara acestor elemente coloristice care au astfel prilejul să se desfășoare pe suprafețe mari și să se afirme, restul elementelor orchestrale se contopesc în factura verticală a partiturii. Armonia care are același suflu ca și melosul care o condiționează, nu permite prea mult detașarea și punerea în valoare prin contrast a timbrelor. Din contra, ea aliază timbrele, le contopește creînd acea pastă sonoră de un colorit nedefinit, cu o tentă general fluidă, în permanentă variată, care anihilează individualitatea timbrului. Ritmul prin varietatea și pregnanța sa, determină la Paul Constantinescu o punere în valoare și în același timp o sacrificare de resurse orchestrale. El permite de exemplu evidențierea coloristică a elementelor de percuție în care putem include și multe instrumente specific de culoare ca: țambalul, pianul, glockenspielul, xilofonul, care își aduc astfel contribuția în tonusul general al pastei sonore dar în același timp cere sacrificarea unor posibilități sonore al căror colorit specific se pierde în mare parte prin folosirea lor numai în sens ritmic. Este suficient să indicăm utilizarea celor trei tromboni în sens exclusiv ritmic și bineînțeles și dinamic, prin accentuarea unor anumiți timpi, în întreaga partitură a dansului „Olteneasca".

Oricum trebuie să recunoaștem că prin această concepție robustă, masivă, cu suflu mare, în care culoarea și valorile individuale sînt în mare parte sacrificate în profitul sonorităților de ansamblu și al suprafețelor orchestrale, Paul Constantinescu reprezintă un tip bine conturat de imaginație și meșteșug orchestral.

Sabin Drăgoi este din acest punct de vedere o personalitate care se deosebește mult de Paul Constantinescu. Amîndoi au în creația lor o puternică legătură cu melosul popular. În aceste temperamente deosebite însă, acesta își găsește ecouri diferite. Lui Paul Constantinescu, temperament tumultuos, dramatic, îi corespund — așa cum am constatat în Jocurile sale simfonice — acele melodii populare concentrate, încărcate de energii, de o savoare primitivă în simplitatea lor. Sabin Drăgoi, prin sensibilitatea și lirismul său se îndreaptă cu predilecție către latura poetică, descriptivă, cu o expresie mult mai variată și colorată a folclorului nostru. Acest temperament artistic se face simțit în toate elementele de exprimare și în primul rînd în orchestrația celor „Două dansuri pe teme mureșene" pe care le luăm ca exemplu.

În aceste dansuri elementul melodic prezintă aspectul participării active a compozitorului în prezentarea și mai ales tratarea melodiilor populare propuse, ceea ce influențează, bineînțeles, toate celelalte elemente compoziționale. Contururile variate și pline de expresie ale melodicei populare mureșene sugerează acestui compozitor cu sensibilitate delicată, armonii interesante, cu un colorit variat și plastic. Autorul știe de asemenea să exploateze cu discreție și bun gust scriitura orizontală, contrapunctică, care se hrănește din aceeași sevă populară, mergînd chiar pînă la folosirea procedeelor imitatorice (dansul al doilea).

Farmecul autentic și plin de grație al acestor elemente, la care se adaugă cel al ritmicei specifice dansurilor ardelenești, constituie un climat cît se poate de prielnic pentru desfășurarea unei imaginații sonore corespunzătoare naturii intime a lui Sabin Drăgoi.

Partitura celor două dansuri mureșene, ne apare ca purtînd pecetea bunului gust și al măsurii. Factura orchestrală este concepută simplu și fără pretenții, fără densitate, cu trăsături delicate, sigure și clare, transparente, ceea ce favorizează în mare măsură punerea în valoare a timbrelor și culorilor orchestrale. Grafica orchestrală fără să frapeze, sau să surprindă, este variată iar combinațiile instrumentale sînt făcute cu judiciozitate. Sabin Drăgoi are încredere în timbru, pe care-l menajează, nu abuzează de el, pentru a-i servi mai bine acolo unde îi este necesar. Încrederea în timbru se manifestă prin faptul că în orchestrația sa, autorul nu simte întotdeauna nevoia să dubleze vocile sau liniile melodice: le încredințează unui instrument de suflat sau de coarde și contează pe aportul lor în țesătura sa componistică. Dacă însă folosește de multe ori dublarea corzilor cu instrumente de suflat, sau a acestora din urmă între ele, o face pentru a reliefa ideea respectivă, sau pentru a conferi corzilor mai multă netitate și plinătate de sunet; de asemenea aliajul suflătorilor între ei, are de multe ori ca scop să asigure un echilibru în interiorul țesăturii sonore. Totuși în aceste cazuri de insistență asupra unei voci, autorul preferă de foarte multe ori să o dubleze la octava superioară, cu un instrument corespunzător din altă familie (de exemplu etajează flautul sau piccola deasupra viorilor prime). În acest caz, absorbția timbrului flautului de către masa viorilor nu se mai face complet, fiecare timbru păstrîndu-și individualitatea și în același timp conferindu-și reciproc ceva în plus. Această preferință pentru unități coloristice și nu pentru aliaje, o putem urmări și în scriitura pe compartimente, pe care o realizează cu pricepere și gust. Partidele instrumentale ale orchestrei sale, luate izolat, sună bine, și de multe ori Sabin Drăgoi folosește această scriitură pe compartimente obținînd sonorități frumoase, pe care apoi le opune și le combină cu ingeniozitate.

În orchestra acestor dansuri, cu componența obișnuită, la care compozitorul adaugă pianul sau harpa, toate instrumentele sînt folosite în registrele cărora sînt asimilate, fără extravaganțe sau combinații voit ieșite din comun, cum ar fi de pildă folosirea fagotului deasupra oboiului sau flauților, a trombonilor deasupra trompetelor etc., partitura avînd aspectul citeț al unei scriituri corale. Faptul că instrumentele sînt folosite în registrele lor comode și în același timp de eficacitate sonoră, expresivă și coloristică (excepție ar putea poate face cornii, mai ales cei gravi, scriși uneori prea sus, această plasare a cornilor deasupra trompetelor fiind poate singura extravaganţă din această partitură), autorul asigură întotdeauna claritatea în exprimarea ideilor respective, ca şi sonorităţi de ansamblu aşezate, pline, orchestra păstrîndu-şi în permanenţă transparenţa şi supleţea, am putea spune mozartiană.

Desenul orchestral al dansurilor mureşene este divers, compozitorul trecînd cu multă uşurinţă şi abilitate elementele componistice prin filtre şi spectre orchestrale variate. Aici este de fapt locul să spunem că Sabin Drăgoi nu are o viziune a valorilor orchestrale pe suprafeţe mari. Autorul dansurilor de care ne ocupăm simte în permanenţă nevoia de a exprima cît mai variat substanţa muzicală, fie ea sub aspect melodic, ritmic, armonic etc. Cu toată această fragmentare plastică, mai mult aparentă, continuitatea gîndirii orchestrale este asigurată prin sudarea cu pricepere a acestor elemente diverse de exprimare, mai ales datorită controlului asupra potenţelor orchestrale, care se mişcă de fapt într-un ambitus dinamic moderat. Compozitorul nu explorează zonele pretenţioase ale intensităţilor minime şi mai ales maxime ale orchestrei, în care timbrele, culorile, valorile orchestrale se deformează, diluîndu-se sau devenind agresive. Autorului nu i se poate reproşa însă acest ambitus dinamic restrîns, în care se desfăşoară gîndirea sa orchestrală, deoarece însăşi substanţei muzicale pe care o exprimă, îi sînt străine accentele dramatice sau patosul comun. Este interesant de remarcat că această modestie sonoră, această factură orchestrală care ţine mai mult de orchestra de cameră decît de formaţia amplă simfonică, include o mare varietate de tratare. Aceasta îşi are rădăcini în concepţia totală; frumuseţea melodiilor populare a sugerat lui Sabin Drăgoi o armonie colorată; această armonie care bineînţeles rămîne în aceleaşi limite funcţional modale este aici gîndită, simţită cu mai multă sensibilitate, cu o atracţie către cromatism, care îi conferă acea mobilitate şi fluiditate. Această gîndire a favorizat şi o imaginaţie lineară, vocile mişcîndu-se cu mai multă libertate. Se realizează astfel o scriitură cu un plăcut echilibru între factura verticală şi cea orizontală. Ritmica este poate mai puţin realizată în sine, ea fiind însă în permanenţă prezentă sub formă difuză în celelalte elemente: melodic, armonic etc. Această ritmică difuză este surprinsă şi accentuată cu discreţie de modesta baterie compusă din timpani, trianglu şi tamburină, la care se adaugă în sens coloristic harpa sau pianul.

Constantin Silvestri, creator cu o puternică personalitate, este dotat cu o prodigioasă imaginaţie şi un remarcabil meşteşug orchestral. Adevăratele caracteristici ale acestei fantezii, aspectele majore ale concepţiei sale, ne scapă însă din păcate din cîmpul de observaţie al studiului de faţă. Aceasta se datoreşte faptului, că în creaţia destul de vastă a lui Constantin Silvestri, genul de care ne ocupăm aici, este reprezentat cu modestie de partitura „Jocuri populare romîneşti" pe teme bihorene culese de Béla Bartók, în care autorul se plasează — e drept — la un nivel de stilizare a cărui valoare este indiscutabilă (aşa cum Bartók îşi prezintă multe din melodiile sale populare fie pentru pian, voce sau orchestră), dar care ţine mai mult de prelucrare, de aranjament, de transcripţie (în sensul pretenţios al cuvîntului), decît de dansul simfonic care antrenează totuşi o mare parte din forţele creatoare ale compozitorului. De altfel aceste piese scrise cu mulţi ani în urmă (1929) dovedesc cu prisosinţă, că în acel moment, autorul lor se afla sub puternica influenţă a marelui compozitor maghiar, care se resimte atît în tratarea armonică, ritmică sau contrapunctică cît şi în orchestraţie.

Prin urmare nu vom întîrzia prea mult în studiul orchestral al acestei partituri, care nu ne va putea conduce către conturarea, oricît de aproximativă a personalităţii lui Constantin Silvestri ca orchestrator.

Orchestra acestor cinci jocuri populare prezintă componenţa obişnuită, cu pian (harpă) dar cu diferenţe în minus în ceea ce priveşte numărul cornilor (trei), al trombonilor (doi), percuţia fiind reprezentată numai prin timpani.

Privirea sumară asupra facturii orchestrale şi implicit asupra felului în care sînt concepute cele cinci jocuri, ne va dezvălui dintru început faptul că economiei stricte de mijloace şi procedee, ce stă la baza fiecărei piese în parte, îi corespunde un tip perfect conturat al facturii sonore, în aşa fel încît fiecare piesă corespunde unui asemenea tip de scriitură orchestrală care este determinată de caracterul melodiilor populare respective.

Unitatea de scriitură în interiorul fiecărei piese, care în acelaşi timp garantează unitatea de gîndire orchestrală a întregii lucrări, nu împiedică însă desfăşurarea imaginaţiei şi abilităţii orchestrale, fie chiar pe suprafeţe atît de mici şi în construcţii formale atît de simple ca ale acestor jocuri. Astfel în prima piesă care este dominată de sonorităţi masive, pregnante (dominate de caracterul temei), inventivitatea grafică oscilează între impunerea temei (în prima secţiune) prin timbrele clare şi pătrunzătoare ale suflătorilor de lemn şi alamă, restul orchestrei fiind tratat ca o amplă baterie, placînd ritmic puternice acorduri, scriitura cu aspect orizontal din partea mijlocie unde se detaşează aportul figurativ al pianului şi reafirmarea temei prin valori sonore amplificate şi modificate (melodia impunîndu-se la coarde de data aceasta pe un fundal armonico-ritmic compact).

Partea a doua care în concepţia integrală a jocurilor reprezintă un contrast, desfăşoară melodia de o mare simplicitate şi cantabilitate, folosindu-se pe rînd de timbrul cald şi moale al clarinetelor în la, la care se adaugă mai apoi formînd un aliaj pătrunzător oboii, de timbrul limpede și mai insistent al viorilor în octavă, pentru ca să atingă punctul său culminant ca expresie și combinație coloristică într-o a patra expunere, de data aceasta în canon strîns, în care se aliază și se țes timbrele flauților, trompetei, fagoților, oboilor și cornului. Acompaniamentul acestei linii melodice cu aspect de curbă ascendentă ca varietate și intensitate sonoră are un sens de circuit închis pe trei secțiuni în care începutul și sfîrșitul, încredințat corzilor, încadrează partea mediană unde violinele sînt acompaniate de timbrele suprapuse ale flauților, oboilor și clarinetelor, sonoritățile fiind sprijinite pe cvintele violei și violoncelului în bas.

În piesa care urmează compozitorul se mulțumește să sudeze melodic timbrele flautului și ale clarinetului, speculînd similitudinea sau diferența de timbru și expresie ce o oferă aceste două instrumente, pe un acompaniament invariabil furnizat de pizzicatele corzilor la care se adaugă pianul (harpa), „ben arpegiato“.

Jocul al patrulea prezintă un aspect mai pronunțat chiar decît jocul precedent de scriitură, aproape monotonă. Singura variație sonoră este exclusiv grafică, deoarece dublarea spre sfîrșit a viorilor prime cu clarinetul 1, nu schimbă cu nimic culoarea, acesta fiind absorbit de timbrul viorilor care acaparează împreună cu flautul ce cîntă la octava superioară-toată expunerea melodică; din restul orchestrei, redusă în această piesă la formație aproape de cameră, instrumentele de suflat fiind reprezentate de un flaut, un clarinet și un fagot, pianul se detașează net prin intenția sa de a sugera timbrul și scriitura țambalului.

„Cîntecul de joc“ din partea a cincea, prin multiplele variante ce le oferă, dă posibilitatea autorului să-l expună într-o gradație sonoră, provenită din introducerea pe rînd a partidelor instrumentelor de coarde, de la duetul celor două viori pînă la întreg cvintetul de coarde.

În partea centrală este introdus împreună cu o altă melodie, clarinetul, care reducea masa coardelor la rolul de acompaniament. Reexpunerea cîntecului de joc inițial urmărește planul unei gradații sonore care culminează în scurta codă, unde orchestra, desfășurîndu-și toate valorile dinamice, ne amintește scriitura și factura primului joc din acest ciclu.

Din concepția orchestrală a acestei partituri, se degajă o impresie netă de prospețime, care este gîndită pe dimensiunile și caracterul miniatural al acestor jocuri populare bihorene.

Încă o remarcă : simțul orchestral atît de rafinat al lui Constantin Silvestri, își spune aici cuvîntul și în materie de dozaj dinamic. Pe verticala unei pagini, putem citi la suflători de lemn indicația ben forte, la corn și trompeta întîia, mezzo piano, la trompetă pianissimo, la violinele prime și secunde, ben forte, pe cînd la celi și contrabași mezzo forte; pianul capătă indicația forte. Aceasta se datorește nu numai intenției de a detașa sau estompa unele voci, de a crea planuri sonore, dar mai ales cunoașterii profunde a raportului de intensități, de valori dinamice între partidele și unitățile instrumentale ce alcătuiesc complexul sonor al orchestrei.

În cealaltă lucrare a lui Constantin Silvestri bazată tot pe teme populare bihorene, „Trei piese pentru orchestră de coarde“ (care deși poartă același număr de opus (4) ca și jocurile populare de care ne-am ocupat, se deosebește fundamental de ele), autorul dovedește o concepție și o tratare mult mai adîncită, antrenîndu-și aici mai mult facultățile sale creatoare. Acest fapt se remarcă prin folosirea doar a două teme autentic populare, restul materialului fiind creat în același stil de către compozitor. Constantin Silvestri are aici posibilitatea să-și fructifice resursele multiple ale fanteziei sale orchestrale, care deși se aplică la o formație aparent limitată (ce presupune o constrîngere, o selecție a ideilor și procedeelor folosite, în profitul concentrării și realizării maxime a facturii și scriiturii orchestrale), dovedesc calitatea și nivelul gîndirii creatoare a autorului. Toate acestea fac ca această lucrare să se deosebească profund, nu numai de primul număr al opusului 4 de care am vorbit mai sus, ci și de obiectivul precis și restrîns al acestui studiu.

„Patru dansuri simfonice“ pe care le semnează Leon Klepper, ne permit să pătrundem în concepția orchestrală superioară, rafinată și remarcabil controlată de un meșteșug de clasă superioară a autorului. De fapt, cu această lucrare ne apropiem de o treaptă și mai înaltă de stilizare a dansului romînesc, în care lucrarea respectivă are într-o mult mai mică măsură valoarea unui document autentic (în ceea ce privește fidelitatea față de modelul original, de caracterul cîntecului popular pe care-l tratează), căpătînd în schimb forța de exprimare a unei substanțe proprii compozitorului, ce-și găsește în melodiile populare la care face apel, vehiculul care este chemat să destăinuiască această lume interioară a sa. La acest nivel de stilizare se operează acea creatoare sinteză între stilul popular impersonal, difuz, ce se găsește concentrat în melodiile populare de care compozitorul se simte atras, și personalitatea individuală, temperamentul artistic al acestuia, melodiile populare în cauză avînd aici rol de catalizator. Asistăm la un raport oarecum invers ce se stabilește între elementul folcloric și compozitor; aici, acesta nu-și pune la dispoziția folclorului toată capacitatea sa de plăsmuire pentru a-l realiza, ci invers, ideile împrumutate, alese din folclor, sînt asimilate, transfigurate am putea spune, purtînd pecetea individualității creatorului, datorită sintezei stilistice operate.

Însă tocmai la această treaptă superioară de elaborare a dansului simfonic romînesc, compozitorul simte inegalitatea libertății sale de exprimare în cadrul complexului de posibilități ce-i stau la îndemînă. Limitele și condiționările ce-i sînt impuse prin obligativitatea elementului melodic, artistul caută să le corecteze, să le compenseze, printr-o exploatare cît mai intensă (corespunzătoare concepției sale unitare), a celorlalte modalități componistice, în speță printr-o armonie cît mai sugestivă, mai colorată, mai plină de tensiuni, de energii, prin specularea resurselor ritmice etc. dar mai ales printr-o fantezie, o ingeniozitate orchestrală care (insistăm la acest grad de stilizare), scapă cel mai mult de sub controlul și limitele impuse de elementele date.

Acest nivel superior de la care purcede partitura celor patru dansuri simfonice, garantează bineînțeles realizarea superioară a tuturor planurilor de exprimare și explică factura orchestrală. Din acest punct de vedere, putem distinge dintr-o privire generală, dublul aspect al gîndirii orchestrale a lui Leon Klepper în această lucrare. În primul dans, construit pe o singură melodie populară formată din două secțiuni, care ține să se impună prin toate mijloacele și mai ales prin cele dinamice, compozitorul utilizează de preferință procedeul compartimentării masei sonore în patru surse diferite de energii, corespunzătoare grupării naturale a orchestrei, în care concentrează de obicei elemente diferite de exprimare. Această voluntară rezumare la cîteva trăsături ample de penel, clare dar pline de forță de exprimare, de pregnanță sonoră, această împletire, acest joc al timbrelor, al culorilor fundamentale ce are aspectul unui tablou în alb și negru, este întrerupt în cîteva momente, care asigură de fapt și contrastul necesar, de o scriitură cu sonorități mai maleabile, mai variate, în care culoarea, timbrul individual, încearcă să-și afirme valoarea sa proprie. Schema orchestrală a dansului „Botoșanca“ este deci ușor de urmărit. Melodia este impusă în partea expozitivă în general de coarde, a căror masă sonoră se afirmă. Țesătura armonică, care are de obicei o mișcare a sa proprie, este încredințată fără riscuri instrumentelor de suflat de lemn și mai ales fanfarei impunătoare prin compoziția sa (4 corni, 4 trompete, 3 tromboni și tubă). În momentele de oarecare destindere sonoră, prilejuite de caracterul unei secțiuni a temei populare, scriitura rămîne oarecum bazată pe aceleași voințe sonore distincte, dar reduse la alte dimensiuni. Astfel flautul piccolo evoluează peste mișcarea armonică a pianului susținut de flauți, oboi și clarineți, punctat ritmic de trianglu, sau flautul și fagotul la interval de trei octave, încadrează o mișcare de acorduri pizzicate de coarde, pe care însă le domină tot pianul. De asemenea autorul folosește sonoritatea oarecum vulgară a 3 trompete în unison, în forte, care se desenează cu stridență pe fondul creat de corni, viole, celi și contrabași.

În secțiunea centrală a acestei părți care de fapt se bazează pe aceeași temă ce capătă alt caracter prin dublarea valorilor, această scriitură bazată pe liniile de forță și culorile fundamentale ale orchestrei, devine și mai limpede cînd melodia populară astfel transformată (prin augmentare), este cîntată, în mixtură, în mișcare armonică paralelă de corni și tromboni, sau de trompete și corni, pe cînd toate instrumentele de coarde susțin, ca o singură voce, o mișcare figurativă energică, cu caracter de acompaniament de joc, în care figurațiile respective descompun armoniile de bază; a treia componentă — suflătorii de lemn — intervine tot ca o singură voință, dialogînd cu instrumentele de alamă sau alăturîndu-se în cele din urmă corzilor.

Momentele de contrast necesare după această cavalcadă sonoră sînt realizate cu mijloace mai variate, mai colorate ca cele de pînă acum. Scriitura mult rarefiată folosește o economie a timbrelor și o frumoasă asociere a lor (pedale de corni în registrul mediu asociate cu o linie cromatică a violelor în octave în care se contopește un clarinet, punctări ale coardelor grave în pizzicato cărora le răspund în contratimp flauții, firul melodic fiind conturat de oboi, sau o vioară solo în registrul cantabil, expunînd un fragment din motivul melodic, deasupra sonorității egale a restului cvintetului de coarde).

Aceste reușite pagini reprezintă o oază sonoră în mijlocul partiturii violente, și fac ca repriza ce urmează, identic realizată orchestral ca și expoziția inițială, să pară și mai mult ca un puternic fascicol de lumină în care valorile spectrului se contopesc și se pierd în cîteva trăsături fundamentale.

Suprafețele mari ale acestei facturi orchestrale, cu scriitură în general intensivă, corespund bineînțeles și atmosferei antrenante, plină de vervă, a melodiei populare „Botoșanca“.

În cele două dansuri care urmează, „Floricica“ și „Legănata“, autorul are posibilitatea să desfășoare un alt tip de scriitură orchestrală, bazat pe valori individuale, pe timbre, realizînd pagini cu un colorit orchestral foarte reușit și cu ingenioase procedee de scriitură. Această imaginație orchestrală își are de fapt rădăcina în însăși fantezia creatoare în general, ce include toate mijloacele de exprimare. Întreaga lucrătură melodică, armonică, contrapunctică, ritmică, deși trădează și aici același aspect al grijii permanente pentru economia mijloacelor, se mișcă în aceste limite propuse cu mult mai multă flexibilitate, creează posibilități variate de desfășurare a simțului culorii. Este suficient să remarcăm că inflexiunile cromatice ale melodiilor acestor două părți, au generat o armonie mai liberă, mai plastică, încărcată cu multiple tensiuni coloristice, care la rîndul lor, fiind o condiție necesară și un stimulent pentru imaginația sonoră, garantează culoarea orchestrală a acestor pagini. În aceste dansuri, mai ales în cel de-al doilea — „Floricica“ — stilul orchestral și chiar procedeele de scriitură rămîn aceleași; dăinuiesc suprafețele mari, cu desen oarecum uniform. De asemenea se întîlnește preferința pentru mixtura melodică realizată cu instrumente de același timbru, ca și tendința de a intensifica o linie melodică cu elemente din aceeași familie, precum și diferențierea familiilor orchestrale, prin încredințarea de elemente componistice diferite (melodia la coarde, armonia la alamă etc.). Pe lîngă aceste procedee (întrebuințate poate prea des, ele fiind o soluție imediată, la îndemînă și fără prea mari riscuri, abandonînd însă căutarea unor alte posibilități, mai variate și poate chiar mai eficace pentru nivelul acestei partituri, procedee ce le vom întîlni de fapt și în ultimul dans), în partea a doua găsim și alte conturări orchestrale care se deosebesc de cele de pînă acum. Menționăm pasajele realizate cu mijloace modeste, dar de un efect sigur scontat, ca acela al utilizării registrelor extreme ale orchestrei, o piccolă cîntînd melodia în acut, asociată cu pizzicatele ritmice ale contrabasului, încadrînd contraritmul sau vibrațiile realizate prin tremolo ale unui piatti „con legno", la care se asociază apoi, pentru a realiza un crescendo, clarinetul, tamburul piccolo și trianglul; de asemenea paginile atît de frumos realizate cu ajutorul clarinetului, ce cîntă cu atîta naturalețe melodia cu multă mobilitate cromatică și ritmică „Floricica", pe suportul armonic și mai ales ritmic pregătit dinainte de pizzicatele coardelor grave, de care autorul face uz destul de des. La aceasta se adaugă insinuările umoristice ale celor doi fagoți cu sincopele și alunecările lor cromatice. Este de remarcat și utilizarea posibilităților de creștere dinamică a partidelor de corn și trompete, ca și trilurilor tuturor instrumentelor de alamă, la care se alătură cele ale instrumentelor de suflat și restul orchestrei.

Ceea ce ne reține însă în mod deosebit atenția, este un aspect al scriiturii care ne permite să atingem una din problemele cele mai importante ale studiului de față.

În paginile acestui de-al doilea dans, se constată prezența unor pasaje cromatice ascendente, sau descendente, în mișcare paralelă, contrară, sau în mixtură, care fără să aibă o valoare armonică precizată, se topesc în ansamblul sonor conferindu-i o mișcare, o țesătură sonoră specific orchestrală. Aceasta dovedește o fantezie care tinde să se debaraseze în parte de constrîngerile celorlalte elemente de exprimare, încercînd să se afirme cu valori proprii.

Dacă în lucrările compozitorilor de care ne-am ocupat înainte, am remarcat o scriitură instrumentală și o orchestrație, care ține mai mult de concepția sonoră a muzicii de cameră, în sensul că fiecare timbru, sonoritate, valoare orchestrală în general, se afirmă numai ca purtătoarea unei intenții precise, care face parte din economia strictă a mijloacelor de exprimare utilizate, asemenea profilurilor sonore sezisate, au o valoare pur orchestrală, constituind aportul specific adus de ingeniozitatea orchestrală în complexitatea gîndirii muzicale.

În piesa care urmează — „Legănata" — Leon Klepper realizează o orchestrație transparentă; timbrele se detașează, se țes într-o tramă limpede în care efectele armonice, coloristice, se îmbină perfect cu expresia liniei melodice. Intențiile autorului sînt servite fidel de soluții subtile și variate, de la artificiile de culoare ale secundelor celor doi fagoți sau clarineți, punctate de harpă, la expresivitatea condensată într-un trio de suflători (flaut, oboi, clarinet), sau într-un cvintet de coarde, la contrapunctul liber al unui corn și al unei violine solo etc.

Întreaga grafică trădează aici pe lîngă un control sever asupra mijloacelor, o subtilitate, un rafinament, care ia uneori aspectul unei curioase asocieri de timbre, cum ar fi acelea ale cornilor și ale trombonului într-o mixtură.

În cel de-al patrulea dans — „Chindia" — care este conceput în întregime ca un mare crescendo, compozitorul rezolvă cu abilitate problema dozării potențialului sonor al orchestrei și asigurării varietății coloritului ei.

Astfel, dacă la început pe pedala creată de scriitura ritmică a pianului, compozitorul avansează cu multă prudență mijloacele orchestrale, insinuînd doar cu unele efecte subtile anumite contururi ale melodiei de joc, în schimb, din momentul în care această melodie este anunțată de violine, sînt folosite într-un echilibru remarcabil acele tipuri de procedee pe care le-am întîlnit și în celelalte părți. Este vorba despre orchestrația care pune plastica sonoră pe prim plan și de acea în care valorile dinamice sînt exploatate mai ales printr-o scriitură intensivă, cum am numit-o mai sus.

Este interesant de urmărit în partea a doua a acestei curbe dinamice ascendente, cum autorul se apropie treptat către soluția adoptată și în dansul inițial — „Botoșanca" — pentru obținerea unui maximum de intensitate sonoră. Este vorba de diferențierea orchestrei în două mari partide instrumentale (instrumentele de coarde dublate de suflătorii de lemn, care susțin melodia obsedantă de joc pe cînd instrumentele de alamă asigură armonia cu acorduri puternice).

Instrumentele de percuție sînt întrebuințate în toate cele patru dansuri nu numai în sens dinamic și ritmic, sprijinind celelalte partide instrumentale, dar și individual cu un efect de culoare specific; astfel un piatti lovit cu o baghetă de lemn, este folosit ca voce medie între o piccolă și un contrabas; o dublă pedală a timpanului suportă o desfășurare dinamică amplă, începînd de la piccolă pînă la antrenarea întregii orchestre etc.

Reamintim de asemenea o respectare judicioasă a registrelor instrumentelor de percuție, ca și o utilizare a lor la locul potrivit, mai ales în ultima parte a „Chindiei" unde problemele de dozaj își găsesc și la acest compartiment o reușită rezolvare.

La un nivel superior de stilizare a melodiilor populare de joc, se plasează și cele trei dansuri romînești ale lui Theodor Rogalski. •

Motivele folclorice sînt într-atît asimilate, integrate în viziunea autorului încît aceste două elemente se confundă şi se explică reciproc. Acest fapt permite antrenarea tuturor resurselor creatoare ale compozitorului, bineînţeles raportate la genul propus.

Ceea ce face valoarea indiscutabilă a acestei partituri, este în primul rînd unitatea perfectă şi echilibrul în concepţia integrală a mijloacelor de exprimare, care toate se situează la un nivel elevat de gîndire şi elaborare. Această gîndire este la Theodor Rogalski eminamente orchestrală. Ea obligă toate celelalte elemente compoziţionale să se ridice la aceeaşi valoare, devenind componente ale acestei elaborări unitare în care optica orchestrală domină şi condiţionează.

Pe lîngă o adîncă cunoaştere a posibilităţilor tehnice şi a scriiturii specifice a fiecărui instrument, Theodor Rogalski posedă acea rară facultate, sinteză genială a intuiţiei şi a cunoştinţelor verificate practic, care permite compozitorului să pătrundă în trivalenţa valorică specifică fiecărui timbru, fiecărei grupări de timbre, familii de instrumente, sau a formaţiei în întregime; compozitorul stăpîneşte cu multă siguranţă dinamica, jocul intensităţilor şi al potenţelor sonore, posibilităţile expresive şi caracterul lor propriu ca şi valoarea lor plastică, coloritul.

Toate aceste preţioase cunoştinţe sînt puse la dispoziţia unei fantezii, a unei imaginaţii orchestrale de clasă superioară. În acelaşi timp gustul rafinat şi exigenţa maximă a artistului asigură întotdeauna raportul perfect dintre soluţiile imaginate şi substanţa muzicală pe care o manifestă.

Această fantezie orchestrală ştie însă să-şi asigure calitatea superioară corespunzătoare a substanţei muzicale. Melodia populară aleasă cu mult gust şi discernămînt şi adaptată sensibilităţii proprii autorului, dă prilej de afirmare resurselor expresive ca şi celor coloristice ale instrumentelor. Concepţia formală permite construirea curbei sonore cu valori dinamice şi intensităţi multiple. În ceea ce priveşte culoarea orchestrală, compozitorul o extrage cu multă subtilitate dintr-o armonie bogată mai ales în partea doua, care generează toată culoarea sonoră a acestei partituri.

În cele „Trei dansuri romîneşti" se remarcă dintru început grija autorului pentru o componenţă echilibrată a aparatului sonor. Pentru aceasta fiecare partidă a instrumentelor de suflat este întărită cu elementele corespunzătoare (piccolo, corn englez, clarinet bas, şi contra fagot). Acestea nu numai că amplifică sonorităţile acestor partide, dar constituie şi un aport în plus la paleta orchestrală. Autorul va folosi din plin posibilităţile acestui grup de instrumente de suflat, fie în complexe armonice ca în partea a doua, fie în sens melodic expresiv (cazul cornului englez pentru care Rogalski arată preferinţă), dar mai ales pentru realizarea unui echilibru dinamic al orchestrei.

Familia instrumentelor de alamă, în componenţa obişnuită (4 corni, 3 trompete, 3 tromboni şi tubă), nu riscă niciodată să strivească restul orchestrei, mai ales că nici nu este folosită cu aceste intenţii; sînt preferate în general calităţile expresive şi plastice ale acestor instrumente.

Grupul instrumentelor de percuţie reţine atenţia prin componenţa sa, cu toate instrumentele obişnuite, de la trianglu la gran cassa, (incluzînd bineînţeles şi cei doi tom-tom (a mano) de care compozitorul are atîta nevoie în Gaida). Această baterie echilibrat reprezentată în toate registrele, oferă lui Theodor Rogalski prilejul de a-şi dezvălui şi aici arta sa de mare orchestrator.

Rogalski nu foloseşte instrumentele de percuţie în unicul scop al susţinerii sonorităţilor şi al dublării intenţiilor ritmice din orchestră, aşa cum s-ar putea observa în majoritatea lucrărilor prezentate pînă acum. Aici grupul instrumentelor de percuţie este privit ca un mănunchi de individualităţi, cu intensităţi, culori şi timbre specifice, ce se integrează în factura generală a partiturii, cu variate posibilităţi de afirmare.

Este suficient să dăm ca exemplu dansul „Gaida" în care instrumentele de percuţie în multiple şi ingenioase combinaţii de timbre (2 tom-tom „a mano" şi trianglu sau tamburina, sau timpani cu tamburo piccolo sau tamburina etc.) impun în prima secţiune şi la sfîrşitul reprizei ritmul lor ternar, în timp ce tema centrală cucereşte restul orchestrei cu ritmul său binar.

Este locul să spunem că Rogalski concepe aparatul sonor, orchestra, în primul rînd ca o sursă totală, unică, de valori; orchestra sa nu este formată din 4 sau 5 familii instrumentale (dacă s-ar considera harpa, pianul şi celesta ca un grup aparte), prin intermediul cărora el îşi concepe scriitura orchestrală, ci ea cuprinde o totalitate de timbre, de individualităţi, şi o infinitate de posibilităţi de combinaţii şi de asocieri a calităţilor acestor timbre. Din această concepţie superioară derivă de fapt şi acel control permanent şi perfect al spaţiului sonor orchestral pe care-l constatăm la Th. Rogalski.

Am putea da ca exemplu foarte multe cazuri, tot din „Gaida", de acorduri complexe, în care timbrele eterogene care le compun sînt dispuse de aşa natură încît să poată exploata tensiunile cronice ale acestor acorduri.

Cele „Trei dansuri" se deosebesc fundamental ca atmosferă şi conţinut. Primul dans — „Din Ardeal" — de o impresionantă puritate a expresiei, cu o linie delicată şi fină, traduce perfect prospeţimea melodiilor populare. În al doilea dans — „Gaida" — forţa expresivă, dramatică chiar, a melodiei romînilor din Pind, a dat prilej lui Th. Rogalski să-şi destăinuiască lumea sa interioară, calităţile sale rare de artist cu o adîncă sensibilitate, în pagini de un mişcător dramatism, într-un tablou impresionant prin intensitatea, concentrarea maximă, sinteza coloritului expresiei, intensității și ritmului. Ultimul dans — „Hora din Muntenia" — ne mijlocește cunoașterea unui alt aspect, tot atît de profund și valoros al acestei complexe naturi creatoare, și anume umorul.

Factura orchestrală este trăsătura cea mai caracteristică, cea mai originală și autentică a acestui autoportret sufletesc, traducînd cu multă fidelitate caracterul fiecărei piese.

Grafica orchestrală a primului dans merită aceleași calificative de puritate a stilului și noblețe a expresiei, atribuită substanței însăși. Limpezimea expunerii, claritatea, mijloacele directe și simple folosite, dovedesc grija pentru realizarea unei scriituri naturale, bazate pe economia maximă a mijloacelor.

Dacă aici compozitorul nu-și dezvăluie încă toată virtuozitatea sa orchestrală dînd dovadă de o nobilă reținere, o face pentru a asigura o linie a sonorităților plină de grație, de savoare autentică. Autorul renunță aici la serviciile unor timbre ca al clarinetului bas, al contrafagotului, al trompetelor și a trombonilor, ca și la harpă, pian, celestă și percuție gravă; cornii îi păstrează pentru afinitatea timbrului lor cu cel al instrumentelor de suflat de lemn cu care-i asociază aproape în permanență.

Melodiile sînt desenate cu trăsături clare ce se detașează din restul țesăturii sonore care o menajează cu delicatețe. Chiar din prima pagină autorul pretinde celor doi flauți și piccolei, care expun melodia în octave, o nuanță dinamică în plus (mf) față de restul orchestrei ce rămîne în piano. Este interesant de urmărit felul în care autorul își cheltuiește cu mare prudență timbrele clare pe care și le propune să le reliefeze pe parcursul acestui dans. Pentru acest motiv el exploatează dintru început timbrele flauților și clarineților la care adaugă uneori oboii pentru întărire (folosind scriitura în octave, terțe, sexte) sau posibilitățile ce le oferă instrumentele de coarde (în special vocile), cu duble coarde, acorduri arpegiate, pizzicate. In reluarea unor anumite motive sînt inversate soluțiile instrumentale și orchestrale adoptate înainte; staccatura „leggiero" inițial a viorilor este trecută flauților, melodia viorilor, pizzicatele viorilor secunde clarineților etc. Cu aceste permutări se obțin efecte instrumentale și orchestrale diferite, care aduc alte lumini și culori în reluarea acestor motive.

Ceea ce dorim însă să reliefăm în mod special, este marea artă cu care orchestratorul știe să păstreze un anumit timbru sau o anumită scriitură pentru un scop precis. Astfel timbrul oboiului este reliefat abia către sfîrșitul dansului, cînd expune un motiv nou pe un desen armonic cu valori mari, susținut cu un efect remarcabil, de sunetul plin, gros, al celor doi clarineți în „chalumeau", cornul englez și apoi fagotul ocupînd notele superioare ale acordurilor. Această plasare a fagoților deasupra cornului englez și a clarineților, dovedește un rafinament și o imaginație superioară în alcătuirea sonorităților.

Tot pentru ultima parte a acestui dans autorul rezervă și reexpunerea unor motive melodice într-o singură mixtură armonică bazată pe un interesant acord de nonă, în care diversele lumini cu un efect coloristic mai pronunțat, sînt detașate cu mare artă prin suprapunerea unor timbre caracteristice ca al cornului englez și ale cornilor. Percuția este utilizată fără abuz, aportul său discret, dar eficace, făcîndu-se întotdeauna simțit.

Dansul care urmează, „Gaida", pune orchestratorului problema angajării tuturor valorilor orchestrale.

In acest episod, Rogalski și-a putut desfășura din plin măiestria sa orchestrală pe toate planurile. Astfel, în ceea ce privește tratarea percuției, am semnalat deja unele aspecte ca efectul original al tom-tomului lovit cu mîna etc. Această baterie, în care timpanul se integrează datorită faptului că are mai mult valoare ritmică și de susținere a creșterilor dinamice, decît de întărire a fundamentalelor armonice, este tratată cu o rară pricepere. Dacă în general ea se integrează în intențiile ritmice ale piesei, realizate și cu alte elemente, ca pizzicato de coarde, acorduri ale instrumentelor de alamă etc., mai ales în secțiunea mediană unde mare parte din orchestră este concepută ca un instrument de acompaniament, sînt însă momente în care bateria se detașează și se afirmă cu forță, ca un contrapunct ritmic ce se opune restului orchestrei.

Scriitura orchestrală este în general bogată, densă, fără a fi greoaie și opacă ci din contra plină de culoare și mobilitate sonoră și aceasta datorită complexității concepției armonice care ia uneori aspecte politonale. Sînt puse în valoare o mulțime de sonorități, de la flageoletele instrumentelor de coarde ce sînt folosite chiar ca pachete armonice, la expresivitatea și culoarea personală a instrumentelor de suflat de lemn sau de alamă (din care extragem cunoscutul efect al alternanței între sunet surdinat și sunet deschis al trompetei) sau la notele grave ale tubei dublate de pian etc. Nu vom putea insista asupra numeroaselor combinații de timbre care au o valoare deosebită și din care ne-ar fi greu să dăm doar cîteva exemple. Vrem însă să reliefăm una din marile calități ale compozitorului și anume aceea a fanteziei dublate de control ce se difuzează în tot spațiul sonor al orchestrei. De aceea factura sa orchestrală nu este condensată în anumite registre sau locuri comune, din contra autorul știe să folosească registre și raporturi de registre mai puțin utilizate, cele extreme de exemplu, în care nu numai timbrele dar și spațiile intermediare capătă valori coloristice.

La începutul dansului ca și la sfîrșitul său cele cîteva elemente orchestrale pe care le folosește sînt espasate între ele, punîndu-le mai bine în valoare efectele. Intre flageoletele violinelor şi ritmul ostinat al tom-tomului lovit cu mîna, trompeta cu surdină (wa-wa) expune motivul central al piesei, sub care cei doi clarineţi desenează o mişcare armonică paralelă cu cea a flageoletelor; spaţiul considerabil, lăsat între pachetul armonic al instrumentelor de suflat plasate în etajarea superioară a orchestrei şi notele din registrul grav al tubei ajutate de pian (de un efect remarcabil), este rezervat în mod intenţionat pentru a menaja efectul percuţiei care se plasează în acest registru.

Viziunea permanentă asupra întinderii totale a orchestrei este tot atît de clară şi în momentele de tutti orchestral, în care repartizarea timbrelor şi valorilor în general, pe elemente (melodie, armonie etc), dovedeşte o mare pricepere. Aici cunoaşterea resurselor fiecărui instrument în parte, dă posibilitate compozitorului să pretindă anumite maniere de emisie sonoră, pentru a-şi realiza intenţiile. De aceea pe verticala unor tutti orchestrale putem citi la corni indicaţia flaterzunge, la oboi, corn englez, clarinet şi trompetă tril, la trombon glissando, iar la piccolo, flauţi, baterie (piatti, tamburină piccolo) şi coarde, tremolo. Sonoritatea ce rezultă dintr-un asemenea crescendo la care se adaugă şi desenul arpegiat al pianului este remarcabilă, mai ales datorită tensiunilor armonice conţinute în aceste acorduri.

In partea centrală a dansului „Gaida", contrastul este realizat atît prin asimetria ritmului de 7/8 la care participă formaţia redusă şi rarefiată a orchestrei prin simple pizzicato de coarde şi punctări ale cornilor, fagoţilor, clarinetului, bas, percuţiei medii şi pianului. Scriitura simplă a acestei orchestre de acompaniament include totuşi unele soluţii ingenioase, ca alternarea arpegiilor clarinetului cu notele repetate „sul ponticello" al coardelor etc.

Percuţia fără să se detaşeze aduce un substanţial aport de precizie şi completare coloristică.

Unitatea şi simplitatea scriiturii acestei suprafeţe mediane, este tot atît de manifestă şi în orchestrarea melodiilor populare unduioase din această parte. Theodor Rogalski se menţine la sonorităţile specifice ale acestor melodii evocîndu-le prin procedee simple dar de un efect imediat. Scriitura melodică, în general în terţe paralele, este realizată de violinele prime cu surdină, peste care se suprapun cei 2 clarineţi, oboi sau flauţi, violinele cedînd uneori în favoarea instrumentelor de suflat, sau realizînd o medie interesantă a timbrelor. Această secţiune centrală are aspectul unei trăsături continue, sigure şi bine gîndite, raportată la factura orchestrală a întregului dans.

„Hora din Muntenia", ultimul dans, ne relevă încă o dată aceleaşi calităţi de mare orchestrator ale lui Th. Rogalski, însă sub alte aspecte şi anume al vervei, umorului şi virtuozităţii orchestrale.

Este interesant de remarcat ca o exemplificare concludentă a faptului că în concepţia orchestrală a sa, folosirea unui efect sau instrument corespunde întotdeauna unei necesităţi precise în expunere, că la fiecare dans orchestra diferă ca formaţie, îmbogăţindu-se treptat de la început pînă la sfîrşit cu noi instrumente.

In „Gaida" familia instrumentelor de alamă devine completă, celesta îşi aduce aportul ca instrument de culoare, iar pianul este necesar autorului, fie în sens ritmic, fie ca amplificare sonoră a orchestrei, fiind utilizat pentru aceasta mai mult în registrele sale extreme unde îşi pierde întru cîtva timbrul caracteristic, fiind uşor absorbit de orchestră, căreia îi conferă în schimb intensitate sonoră. In ultima parte observăm în plus prezenţa contrafagotului şi a harpei, care elimină în schimb celesta şi pianul.

Faţă de acest delicat instrument (harpa) Rogalski arată o atenţie deosebită, menajîndu-i în permanenţă sonoritatea. Intrebuinţarea sa este întotdeauna justificată, fără abuz. Meritul mare ale orchestratorului constă în felul cum este pusă în lumină.

Dacă în momentele în care harpa susţine un acompaniament ritmic, dublînd alte instrumente, nu se detaşează net, acordînd mai multă plinătate de sunet, în schimb în glissandele sale, suprapuse sau nu pe crescendi de corni sau pe acorduri ţinute etc. sonoritatea sa învăluitoare se detaşează net. Remarcăm de asemenea trilurile harpei asociate admirabil cu vioara solo şi cu pasajele rapide ale clarinetului în partea centrală, ca şi trecerea către această parte susţinută de ea.

Din toate aceste cazuri se constată nu numai o perfectă cunoaştere a instrumentului, dar şi o punere a sa în lumină printr-o ţesătură orchestrală adecvată.

Scriitura acestui dans purcede, în general, din exploatarea la maximum a două elemente compoziţionale: melodia şi ritmul. Orchestral, acestea se traduc în două aspecte fundamentale ale acestor pagini: virtuozitate instrumentală şi orchestrală în tratarea melodiilor de joc, şi imaginaţia fecundă cu soluţii multiple, variate şi originale, în realizarea orchestrei de acompaniament.

Motivele de joc sînt încredinţate de obicei instrumentelor care traduc cît mai fidel autenticul. Astfel constatăm o utilizare destul de frecventă a viorilor, cărora li se pretinde o mare virtuozitate, nu atît ca probleme tehnice (deşi întîlnim multe salturi specific populare, pizzicato cu mîna stîngă combinate cu atacuri de arcuş etc.) dar mai ales ca stil, ca manieră de execuţie care trebuie să evoce stilul instrumental al tarafurilor populare. Acestora li se alătură de multe ori instrumentele de suflat de mare agilitate, ca flauţii şi clarineţii, uneori chiar oboii, care nu numai că se suprapun peste timbrul viorilor dar ţes în jurul liniei acestora desene paralele, formînd împreună mixturi a căror rezultantă coloristică dă un farmec special şi intensităţi sporite.

În ceea ce priveşte orchestra de acompaniament fantezia orchestrală este mult condiţionată de armonie şi ritm. Dacă libertatea sa este oarecum îngrădită de obligativitatea ritmului binar al horei, în schimb pe plan armonic ea se desfăşoară deplin, fiind ajutată de înlănţuiri acordice foarte interesante, colorate cu un joc mare de lumini, suficient de mobile şi libere deşi sînt perfect ancorate în tonalitatea „la major".

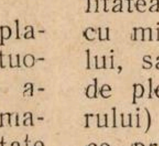
Alegerea acestei tonalităţi de bază, specific violonistică, dovedeşte şi mai bine intenţia compozitorului de a pune în lumină virtuozitatea şi calităţile expresive ale instrumentelor de coarde. Este de remarcat în această scriitură orchestrală de acompaniament, suprafaţa mare pe care Th. Rogalski îşi gîndeşte şi îşi consumă cu multă economie mijloacele şi soluţiile sale. Pentru început preferă să exploateze posibilităţile ce le oferă cornii în contratimpi ritmici dar mai ales în creşteri dinamice, pe care le realizează şi cu ajutorul manierei de emisie flatterzunge, apoi face apel şi la efectul trilului celor trei trompete cu surdină în acord, cărora le cere pentru echilibrare o nuanţă dinamică în plus faţă de crescendo-ul cornilor şi trombonilor, pentru ca în momentele culminante ale acestei gradaţii să antreneze toate posibilităţile instrumentelor de alamă. În acestea se includ scriituri diverse ca : glissando de corni, de tromboni, mixturi în mişcare cromatică la trompete sau alunecări cromatice pe pachete armonice la toate instrumentele de alamă la care se adaugă coardele grave, fagoţii şi contrafagotul.

Percuţia adecvată participă din plin cu soluţii cît mai practice şi eficace dezlănţuirii ritmice şi dinamice.

Între aceste două elemente în care se plasează efortul creator al orchestratorului, virtuozitatea instrumentală-melodică şi gradaţia acompaniamentului orchestral, există în permanenţă o sudură perfectă constituind o unitate de gîndire, o viziune orchestrală unică. Este interesant însă de urmărit raportul între aceste două elemente care nu are întotdeauna echilibrul secţiunii principale a dansului. În unele momente de destindere corespunzătoare unor motive melodice noi mai cantabile, cu contururi mai expresive, orchestratorul îşi concentrează atenţia asupra acestor melodii pe care le tratează în mod magistral cu sonorităţi sugestive şi plastice, ca de exemplu flautul şi clarinetul la două octave, încadrînd o imitaţie contrapunctică a oboiului, menită să amplifice frumuseţea melodică de horă. Am putea cita aici frumoasa împletire melodică a timbrului unei viori solo cu un clarinet, orchestra de acompaniament fiind redusă la o formaţie minimă, dar colorată, (un octet de coarde, corni, fagoţi, o mică baterie şi mai ales harpa cu trilurile sale, ce se împletesc cu timbrele viorii şi pasajele rapide ale clarinetului, ca şi originala scriitură la care participă) pachete armonice de flageolete ale instrumentelor de coarde, o vioară solo, un clarinet, harpă, corn.

Toate aceste momente ce se plasează în special în secţiunea centrală a dansului, prezentînd o deplasare puternică a centrului de greutate pe elementul melodic, constituie elementul de contrast al scriiturii şi intenţiei. În această secţiune Th. Rogalski îşi arată încă o dată sensibilitatea sa expresivă şi coloristică cu efecte, combinaţii şi scriituri originale şi autentice. Contrastul astfel obţinut asigură şi mai mult impresia puternică creată de melodia iniţială de horă în care virtuozitatea instrumentală şi amplificarea ritmică şi dinamică continuu gradată, se contopesc în verva, în beţia sonoră a ultimelor pagini.

După această trecere în revistă a aspectelor orchestrale ale unora din cele mai importante dansuri simfonice romîneşti, în care fără să avem intenţia de a face o ierarhizare valorică (întrucît nici o judecată sau criterii raţionale nu ar putea emite sancţiuni apreciative referitoare la cele două profesii de credinţă, fidelitatea faţă de modelul original realizat însă cu mijloace sonore superioare specifice genului, sau absorbţia acestui model, punct iniţial de plecare, în concepţia orchestrală a creatorului) am urmat un drum ascendent în ceea ce priveşte stilizarea şi realizarea pe planul sonor orchestral al fanteziei creatoare, al imaginaţiei, meşteşugului, al opticei orchestrale, care presupune bineînţeles un nivel elevat, corespunzător, de stilizare a celorlalte elemente compoziţionale.



FIGURI DE MUZICIENI ROMÎNI

Emil Monţia la 75 de ani

de PETRE PASCU

Satul Şicule, de lîngă Arad, e îndeobşte cunoscut ca fiind foarte muzical. Cîntecul a izvorît în el din munca strîns legată de plugărie.

Aici s-a născut în anul 1882, ianuarie 6, compozitorul Emil Monţia. Tatăl său, Florian, avea o clară voce de bariton înalt, iar Maria, după numele părinţilor Demetrovici, mamă a numeroşi copii, ştia să însenineze familia cu melodii învăţate din mediul în care trăise. Un frate al compozitorului, Coriolan, ajuns mai tîrziu preot în sat, mînuia arcuşul cu dibăcie. Toţi ceilalţi membri ai casei aveau pentru muzică un simţ deosebit. Emil a început să înveţe carte în Şicule, apoi două clase la liceul din Arad şi şase la Timişoara. In 1899 obţine diploma de maturitate. Urmează trei ani dreptul la Academia din Oradea, şi un an la Cluj. În capitala Ungariei dă examenul de liberă practică în avocatură. In 1905 e „practicant“ de avocat în Tinca (Bihor). Face stagiul militar în Pola şi la Viena. Se întoarce la Arad, angajîndu-se ca stagiar într-un birou avocaţial. Se căsătoreşte în anul 1907 cu pianista Maria Doja, stabilindu-se în Şiria, unde, cu o întrerupere de cîţiva ani, trăieşte şi acum.

În primul război mondial e făcut prizonier timp de trei ani. Restul vieţii şi-l împarte între avocatură şi activitatea muzicală. Emil Monţia prezintă cazul singular al artistului care-şi trăieşte toată viaţa la ţară. Folclorist priceput, harnic, a înţeles că locul lui e printre săteni, din gura cărora să adune comoara de cîntece. S-a înfiripat astfel o caldă prietenie între compozitor şi plugari. In casa lui din Şiria, aşezată pe coasta dealului împodobit cu vii şi padini, e un adevărat pelerinaj. Sătenii vin la el după sfaturi, după împrumuturi ca între vecini sau numai la o vorbă de duh. Gazda le cunoaşte graiul, ştie să le citească în suflet ca într-o carte deschisă. De aceea nici unul din vizitatori nu pleacă nemulţumit.

E interesant de ştiut în ce mod s-a împletit viaţa de fiecare zi, pentru existenţă, a lui Emil Monţia, cu studiul muzicii şi mai apoi cu truda compozitorului într-o vreme cînd artistul nu putea nici pe departe să trăiască de pe urma muncii sale.

EMIL MONŢIA
după o fotografie de acum 35 de ani

Incă din clasa II-a de liceu, luă cunoştinţă de cele dintîi noţiuni de vioară de la Didianu, şeful tarafului de lăutari din Şicule. „Asta-i coarda primă, asta-i secunda, asta-i coarda groasă, a patra a cu sîrmă“ — îi spunea mentorul. Pe licean îl frămînta gîndul să aibă o vioară. Era scumpă; 10 coroane, şi el nu avea decît 4. A mai dat meditaţii, s-a împrumutat, pînă ce izbuti să-şi procure instrumentul dorit. După cîteva luni de lecţii cu Didianu, tînărul ştia vioara. Frecventă apoi conservatorul din Arad, cea mai veche instituţie de acest fel din Ardeal. La Timişoara, din micile economii de la meditaţii, ia lecţii de muzică la o şcoală particulară, cu profesorii Cseska, Wondracek şi Psetechtiel, toţi de origine cehă. Pînă prin clasa a V-a de liceu, cînta numai la vioară, iar la maturitate ajunse să cunoască violoncelul, cornul şi ceva compoziţie. Cele dintîi compoziţii ale lui Emil Monţia datează din 1895, şi anume doinele: „Mîndră, mîndruliţa mea“ şi „Frunză, frunzuliţă verde de stejar“. Amîndouă piesele s-au cîntat cu răsunător succes pînă ce au intrat în conştiinţa publicului.

În anii facultăţii de la Oradea, Emil Monţia înfiinţează şi conduce orchestra formată din studenţi. Oraşul de pe Crişuri e animat de concertele săptămînale aranjate de entuziastul muzician. Acesta cutreieră satele din Bihor cu bicicleta sa şi culege un bogat material folcloristic. Paralel, aprofundează orchestraţia, consultînd pe şeful de muzică Vomacica.

La Viena, în timpul stagiului militar, îl cunoaşte pe Scărlătescu, de la care învaţă compoziţia şi pianul.

In timpul prizonieratului (1915—1918) e viorist un an şi jumătate la Opera din Kiev. Profesorul Kenieffof de la Conservatorul din capitala Ucrainei, remarcă talentul muzicianului romîn, îi predă lecţii de muzică, mai apoi o afectuoasă prietenie se leagă între magistru şi discipol. Apoi face cunoştinţă cu muzica rusă, clasică şi populară. Adună folclor din regiunile ucrainene. „Suita rusească“ şi opera „Ileana“, sînt rodul anilor petrecuţi de Monţia în Rusia. Uvertura de la „Ileana“ s-a *şi cîntat de mai multe ori la un teatru particular din Kiev.*

Întors în ţară, e unul din cei trei consilieri pentru artă în Consiliul Dirigent (ministeriat de tranziţie după eliberarea Ardealului de sub dominaţia habsburgică).

Harnicul folclorist nu a fost apreciat de burghezime, şi o solie de la palat îl face atent să mai înceteze cu melodiile sale „mocăneşti".

Compozitorul trăieşte acum la Bucureşti vreme de 7 ani, punînd umăr la fondarea Societăţii Compozitorilor Romîni şi la întemeierea Operei Romîne.

Colecţia de „111 doine şi cîntece populare romîneşti" publicată la Jean Feder, datează din 1919, cînd Emil Monţia e autorul cîntecelor „La fîntîna cu găleată", „Spune-mi codrule vecine", „Glas de primăvară", ş.a.

Întîlnirea cu Enescu a avut loc în timpul refugiului din Moldova. Ofiţerul Monţia îi fu prezentat de Caudella, bătrînul profesor de la Conservatorul din Iaşi. Lui Enescu i-a plăcut opera „Ileana". De atunci fie la Arad, fie la hotelul Bratu, discuţiile dintre Enescu şi Monţia se înfiripau pe tema folclorului nostru. Îl interesa pe marele moldovean ce noutăţi a mai găsit compozitorul de la Şiria. Din destăinuirile făcute reiese că Enescu avea un plan: opera „Meşterul Manole". Aria „Lacrimi de ţigan" din opera Cercel, i-a fost oferită marelui muzician, condescendent şi admirativ. La unul din concertele din Arad, Enescu a şi cîntat-o. În toiul aplauzelor, inegalatul interpret arăta cu arcuşul spre modestul autor din sală.

Emil Monţia e coleg de activitate muzicală sau de generaţie cu George Dima, Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu, Bartok Bela, Sabin Drăgoi ş. a. A fost un apropiat al lui Ioan Slavici, consăteanul său şi al lui Octavian Goga. Cu învăţatul Vasile Goldiş a trăit în termeni de bună prietenie. Pe Nicolae Iorga îl vedea frecvent la Liga Culturală, consultîndu-l asupra subiectelor din viitoarele sale lucrări.

O foarte bogată activitate încununează fruntea sărbătoritului de acum. E autorul a 4 opere: „Ileana", dramă muzicală din popor în 3 acte, pe versuri de Eminescu; „Moştenitorul", operă comică, ridiculizînd un bogătaş care se îndrăgosteşte de o fată săracă, logodnica nepotului său; „Fata de la Cozia", poem lirico-dramatic, pe versuri de Bolintineanu, cîntat în 1926 şi 1941 cu deosebit succes la Opera din Cluj şi Timişoara ca şi la posturile de radio romîneşti şi străine; subiectul e luat din vremea lui Vlad Ţepeş; opera „Cercel", compusă pe un libret din viaţa haiducilor. O nouă operă se află pe şantierul de lucru al compozitorului. În afară de acestea, Emil Monţia are 8 volume de cîntece şi lieduri pe poezii de Eminescu *(îndeosebi),* Coşbuc *(„Noi vrem pămînt"),* Şt. O. Iosif *(„Stau la Bolgrad trei fîrtaţi", „Glas de primăvară"),* Octavian Goga *(„Oltul", „Dorurile mele"),* Maria Cunţan *(„La fîntîna cu găleată"),* Al. T. Stamatiad *(„In primăvară"),* Lucian Blaga *(„Izvorul nopţii"),* Zaharia Bîrsan *(„Raze palide de lună"),* Petre Pascu *(„Fata ca o trestioară") etc.*

În ultimul timp, Emil Monţia a continuat cu şi mai mult elan activitatea sa folcloristică şi a compus pe versuri ale poeţilor M. Beniuc, Dumitru Corbea, Eugen Frunză, Vlaicu Bîrna ş.a.

Fecundă este activitatea compozitorului ardelean în lucrările pentru vioară solo, cu pian sau 2 viori, lucrări pentru orchestră (suite poporale şi proprii), coruri. La acestea adăugăm vastul material folcloristic din jurul Aradului, din Bihor şi părţile bănăţene.

Mulţi interpreţi au contribuit la răspîndirea muzicii lui Monţia: Lisette Dima, Sandu Albu, Evantia Costinescu, Al. Grozuţă, etc.

Văzînd în artist un mandatar al poporului, Emil Monţia l-a slujit cu devotament viaţa întreagă.

Ambasador al cîntecului romînesc peste fruntarii, i se cuvine sărbătoritului la trei pătrare de veac din viaţă, cele mai calde urări în munca sa neîntreruptă şi plină de rodnicie.

De vorbă cu George Georgescu despre concursul Jacques Thibaud-Marguerite Long

La complexul Peleș-Sinaia am avut prilejul unei convorbiri cu maestrul George Georgescu despre recenta sa călătorie în Franța. Vom spune, în paranteză, că acolo maestrul pregătea stagiunea viitoare; Alfred Alessandrescu era afundat în partitura „Maeștrilor cîntăreți“; Alfred Mendelsohn lucra la un concert pentru vioară (nu e o indiscreție a arăta că Ion Voicu este foarte atras de acest concert); Ion Voicu avea zilnic întîlniri de multe ore cu „stradivariusul“ său cu care pregătește un recital cu program nou și Concertul de Șostakovici; Dagobert Buchholz se împărțea între Voicu și Vladimir Orlov (viitor candidat la concursul de violonceliști Pablo Casals); Radu Aldulescu studia Simfonia concertantă de George Enescu și programul unui nou recital. Toți, după cum se vede, se... odihneau intens!

L-am întîlnit pe maestrul George Georgescu pe una din aleile parcului, făcîndu-și obișnuita sa plimbare. Din vorbă în vorbă conversația a ajuns la tema „Paris — concursul Jacques Thibaud — Marguerite Long“.

— *Am fost membru al juriului de pian. Concursul, după cum se știe, are două secțiuni: pian și vioară; el a luat ființă în 1943 din inițiativa muzicienilor francezi de faimă universală Thibaud și Marguerite Long. Pe atunci concursul a avut un caracter național, la el putînd participa numai concurenți din Franța. După trei ani, în 1946, el și-a lărgit însă sfera, devenind reputatul concurs pe care-l știm cu toții.*

Acest concurs a „lansat“ valori de seamă ale tinerei arte interpretative din întreaga lume: Christian Ferras, Davy Erlich, Samson François, Aldo Ciccolini, Philippe Entremont, Evghenii Malinin și atîția alții.

Din nefericire însă, marele muzician Jacques Thibaud ne-a fost răpit, după cum se știe, cu ani în urmă, de acel groaznic accident de avion, astfel încît Marguerite Long pune azi suflet cît doi, în acest concurs. Această mare pianistă care a fost interpreta aleasă și prietena lui Fauré, Debussy și Ravel, și-a gravat numele în rîndul celor mai de seamă animatori ai vieții muzicale din Franța. Profesoară onorară a Conservatorului francez din Paris, comandor al Legiunii de onoare, ea menține vie tradiția muzicii franceze.

— Participarea tineretului a fost masivă în anul acesta?

— *Da, foarte masivă. Au venit muzicieni tineri din Franța, Germania, Bulgaria, Anglia, China, U.R.S.S., Olanda, Spania, Danemarca, Brazilia, Polonia, Jugoslavia, Cehoslovacia, Japonia, S.U.A., Ungaria, Argentina, Canada, Italia. Țara noastră a avut un reprezentant în juriu, dar tinerii noștri interpreți nu au participat.*

— S-a repetat, de fapt, ceea ce se întîmplase și la concursul Smetana de la Praga din anul acesta, unde Valentin Gheorghiu era în juriu!

— *Este adevărat. Pot să spun însă fără nici o umbră de îndoială, că avem în țară unele tinere elemente care ne-ar fi făcut cinste dacă ar fi concurat și cred că s-ar fi situat pe locuri foarte bune. De altfel nu am fost singurul care să gîndească așa: talentele muzicale din țara noastră au un renume excelent peste hotare...*

— Cum socotiți nivelul la care s-a desfășurat concursul?

— *Foarte serios; de aceea ne-a fost cu atît mai greu să facem alegerea laureaților. Pianiștii francezi mi-au plăcut foarte mult (de exemplu foarte tînărul Tachino). Școala franceză este remarcabilă prin exigențele-i de ordin tehnic, prin stilul ei elegant și totodată sobru, prin concepția-i de adîncime asupra lucrărilor interpretate. La concursuri trebuie să fii egal în valoare, în nivel, de-a lungul tuturor etapelor. Se cer calități nenumărate iar Peter Fränkel din Ungaria, care le-a avut, a cucerit primul loc. Apoi, în ordine s-au clasat Igor Iugov (U.R.S.S.), K. Schilde (Germania), G. Tachino (Franța), Faridja (Turcia), M. Magin (Polonia), G. Katz (S.U.A.) și Alain Motand (Franța).*

— La vioară?

— *Nu am putut urmări tot concursul. Am ascultat concertul final în care a cîntat Boris Gutnikov (care a obținut premiul I cu Concertul de Brahms). Gutnikov a fost și la noi în 1953. A cîntat de astă dată concertul de Brahms cu un ton mare, precis și cu multă căldură. A strălucit la toate probele, fiind pe cît de diabolic în Paganini, pe atît de recules și sobru în Bach.*

— Alți laureați?

— *Viktor Pikaizen (U.R.S.S.), Ralph Holmes (Anglia), Igor Poletkovski (U.R.S.S.), Suna Kan (Turcia), Koji Toyoda (Japonia), Jiri Sumpik (Cehoslovacia).*

— Unde s-a ținut concursul?

— În sala Gaveau... care la fiecare competiţie a fost plină pînă la refuz — concertele fiind publice.

— Aţi avut contacte personale cu muzicieni în Franţa?

— Evident. Bineînţeles mai întîi cu membrii juriului din care făceam parte: Georges Auric — cunoscutul compozitor, unul din „cei şase“ — preşedintele acestui juriu, apoi muzicieni din U.R.S.S., (pianistul Ghilels), Japonia (prinţul Konoje, şef de orchestră).

— Am fost la repetiţia generală a unui concert simfonic dirijat de tînărul şef de orchestră francez Leconte, la care am stat lîngă Clara Haskil, marea pianistă originară din ţara noastră. Ea are o carieră extraordinară fiind realmente adorată de ascultătorii de pretutindeni. Cînd eram în Elveţia, un impresar mi-a spus că pleacă special cu avionul pentru 24 de ore în Germania pentru că, îmi spunea el, „Clara are un concert...“

— Aţi fost la operă?

— Din nefericire nu! Cu o seară înainte de sosirea noastră la Paris s-a închis stagiunea de operă, astfel încît nu am putut asculta „Dialogul Carmelitelor“ de Francis Poulenc. Opera aceasta pe care compozitorul o consideră „opera vieţii sale“, are după cîte îmi afirma prietenul Auric, o muzică excelentă, care se deosebeşte de multe alte lucrări ale lui Poulenc prin latura gravă, patetică.

— Vă rugăm acum, maestre, să ne împărtăşiţi ceva şi despre perspectivele de viitor ale Filarmonicii.

— Deocamdată turnee. Plecăm în Jugoslavia, apoi, în U.R.S.S. Ne pregătim să facem faţă acestor sarcini de seamă. Vom pune în joc, fiecare dintre noi, toată capacitatea artistică şi puterea de muncă, pentru a purta cu prestigiu, mai departe, numele pe care l-am cucerit, acum un an, la Varşovia. În anul acesta, din cauza turneelor, vom intra în ritmul curent al stagiunii relativ tîrziu.

— Ne-am despărţit de maestrul George Georgescu care se ducea să se odihnească după interviu... cercetînd partiturile lucrărilor cuprinse în programele sale viitoare.

C. T.

* * *

VIATA MUZICALA

O nouă operetă romînească: „Colomba“ de Elly Roman

Prin rodnica şi lunga sa activitate, *Elly Roman* se numără printre compozitorii de frunte ai muzicii noastre uşoare. In decursul a trei decenii de strădanii artistice el a dăruit interpreţilor şi masei largi de amatori ai acestui gen, numeroase „şlagăre“, muzica la zeci de spectacole de revistă sau comedii muzicale, însumînd mai bine de o mie de mici piese de muzică uşoară.

Elly Roman a abordat şi muzica pentru copii, dînd la iveală operetele *„Prichindel şi mărunţica“* (care a fost cîntată şi la radiodifuziunile din Moscova, R. D. Germană şi R. P. Polonă), *„Povestea anotimpurilor“*, *„Carnavalul de anul nou“*, mult apreciatul cîntec tineresc *„Salut voios de pionier“* etc.

Orientarea compozitorului către o tematică actuală, care să oglindească viaţa de frămîntări, lupte şi izbînzi a poporului şi utilizarea folclorului romînesc se vădeşte mai cu seamă în lucrările din ultimul deceniu. Astfel reamintim: cîntecul de masă *„Marş pentru Republică“*, lucrare închinată patriei şi luptei pentru libertate, avînd caracterul unui imn şi cunoscutul *„Tovarăşe grăbeşte pasul“*; în muzica uşoară: *„Spic de grîu“*, şi *„Tropa, tropa“*; în genul satiric: *„Tovarăşul Chiulici“*.

Caracteristica principală a muzicii lui Elly Roman este *melodicitatea*. Dacă la această însuşire mai adăugăm un ritm antrenant şi o armonie simplă şi clară este explicabil de ce melodiile sale sînt uşor reţinute de urechea şi inima ascultătorilor şi fredonate după spectacol sau audiţia radiofonică.

*

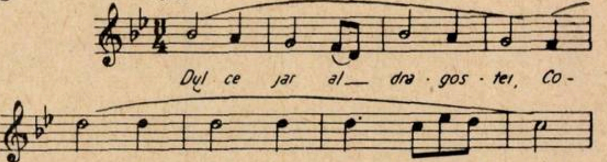
In ultimul an creaţia compozitorului s-a îmbogăţit cu o lucrare de proporţii mai mari, opereta *„COLOMBA“*, pe libretul scriitorului *Mircea Ştefănescu*, a cărei premieră a avut loc la Moscova, în luna martie — cu ocazia turneului Teatrului de Operetă din Bucureşti în U.R.S.S. — iar în Capitală la sfîrşitul lunii mai.

Bun meşteşugar al condeiului, Mircea Ştefănescu a scris un libret care captivează atenţia spectatorilor şi o păstrează de-a lungul celor trei acte. Din chiar prologul cîntat de un cîntăreţ negru, aflăm trista poveste a eroinei principale, tînăra şi frumoasa Colomba: părinţii ei — un negru şi o albă — au căzut jertfă teroarei rasiale. Acum, orfana Colomba, adăpostită în casa „mamei Irina“ — o romîncă emigrată din Ardeal — şi studentul alb Manuel, se iubesc şi au hotărît ca, după participarea la Festivalul Internaţional de la Bucureşti (1953), să se căsătorească. Dar Senor Cortez, tatăl lui Manuel şi alţi factori negativi se împotrivesc acestor planuri. Urmează apoi un şir de uneltiri, peripeţii şi episoade comice, lirice sau melodramatice, caracteristice dramaturgiei operetei, în pregătirile de plecare (din actul I) şi în atmosfera sărbătorească a întîlnirii numeroaselor delegaţii ce vin în portul Marsilia, pentru a se îmbarca pe vaporul romînesc „Transilvania“ (actul al II-lea). In actul al III-lea, pe vaporul „Transilvania“, în drum spre Constanţa, uneltirile, întemeiate — în special — pe discriminarea rasială, sînt demascate iar acţiunea capătă o dezlegare favorabilă eroilor principali.

In afară de caracterizarea muzicală a personajelor (sînt vreo patruzeci) şi de sublinierea şi gradarea necesară în urmărirea acţiunii scenice, atmosfera dintr-o ţară exotică, cu palmieri şi cactuşi uriaşi, cu oameni negri şi albi, ambianţa de frăţietate internaţională din portul Marsilia, cu poliţie „vigilentă“ şi docheri abili şi curajoşi, perindarea delegaţiilor din diverse ţări, care vin cîntînd şi dansînd, ospitalierii marinari romîni, reprezentînd ţara gazdă a Festivalului, toate aceste personaje şi situaţii, formînd un tablou multicolor, au pus în faţa compozitorului numeroase probleme, pe care s-a străduit să le rezolve.

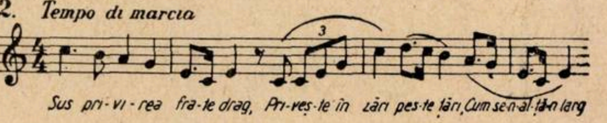
Dragostea sinceră ce uneşte pe cei doi tineri, *Colomba* şi *Manuel*, este concretizată ca un fir conducător al operetei, în principala melodie a lucrării: *valsul* — duios, curgător, legănat. El însă nu exprimă suficient celelalte stări sufleteşti ale îndrăgostiţilor: conflictul care-i separă un timp, conflictul lor cu Baladares, Cortez etc.

1


Vals
Dul ce jar al__ dra · gos · tei, Co -
moa - ră fă ră sea - măn pe pă - mînt

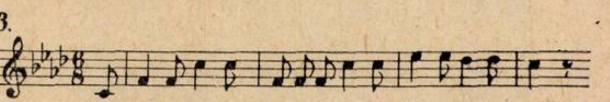
Dar *Colomba*, lucrătoare într-o fabrică de ţigări, este o fată demnă, mîndră, animată de cele mai nobile sentimente omeneşti. Ea a compus pentru revista „Festival“ un cîntec, *„Aripi albe“*, o melodie în tempo de marş, remarcabilă atît prin conţinutul său mobilizator cît şi prin diversitatea desenurilor ritmice:

2.


Tempo di marcia
3
Sus pri-vi-rea fra-te drag, Pri-veș-te în zări pes-te țări, Cum se-n-al-ță-n larg

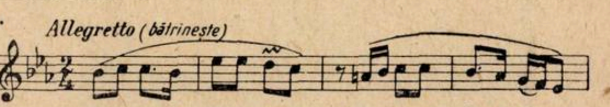
Manuel capătă în plus conturul unui tînăr luptător îndrăzneţ, gata să înfrunte prejudecăţile rasiale, blestemul tatălui său, ca şi prigoana dezlănţuită contra sa şi a celor ce merg la Festival. Iată-l în portul Marsilia spunînd povestea „celor trei carabinieri“, îndreptînd ascuţişul tăios al unei şarje batjocoritoare contra poliţiei reacţionare, pe o melodie mişcată avînd rezonanţa cîntecului popular francez.

3.



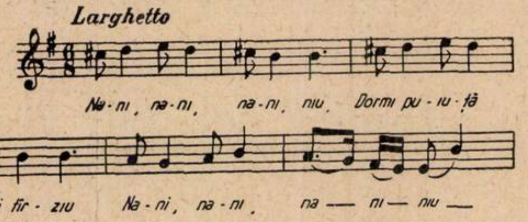
Un personaj pozitiv, bine realizat, care creează totdeauna o atmosferă de duioşie şi melancolie (în contrast cu ambianţa generală de tinereţe, voie bună şi veselie), este *„mama Irina“*. Ea îşi mărturiseşte profundul ataşament faţă de Ardealul natal, de unde a emigrat, după primul război mondial, printr-un cîntec vioi, compus în spiritul muzicii populare şi care sugerează optimismul, dorul de viaţă şi iubirea de natură a ţăranului romîn:

4.


Allegretto (bătrineşte)
Săl-ci oa-ră Săl-ci · oa - ră Dă-mi și mi-e-o frun-zi șoa ră

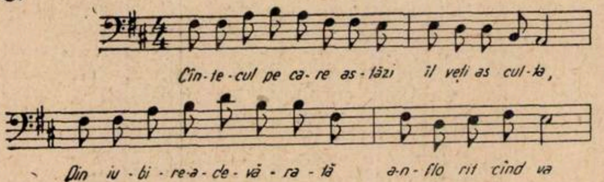
De asemenea ea îşi exprimă şi durerea cauzată de pierderea singurului său copil — Mioara — secerat de gloanțele mitralierei unui avion dușman, printr-un nostalgic *„cîntec de leagăn"*. Monotonia ce se degajă din repetarea ritmului de optime-pătrime este desigur, voită.

5.


Larghetto
Na-ni, na-ni, na-ni, niu, Dormi pu-iu-ță
că-i tîr-ziu Na-ni, na-ni, na — ni — niu —

Foarte reușită este prezentarea lui *Beppo* (care în ultimele spectacole a cumulat și rolul „cîntărețului negru"), prin melodii și dansuri inspirate din folclorul negrilor. Iată un fragment din *„balada"* pe care cîntărețul negru o cîntă în prolog:

6.

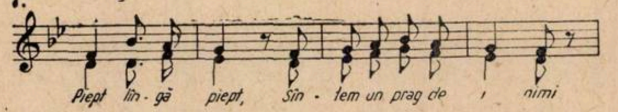

Cîn-te-cul pe ca-re as-tăzi îl veți as cul-ta,
Din iu-bi-re-a-de-vă-ra-tă a-n-flo rit cînd va

Atmosfera specifică unei țări tropicale din America latină, unde se desfășoară actul I, este realizată printr-un decor adecvat, o costumație sugestivă, dar mai cu seamă, prin dansurile băștinașe („Samba").

Delegațiile franceză, germană, spaniolă etc. ce se îmbarcă pe „Transilvania" cîntă și dansează melodii frumoase, reprezentative, din folclorul acestor țări (mici citate, prelucrări sau creații personale ale compozitorului, întemeiate pe acest folclor).

Deosebit de interesant ni s-a părut *„Cîntecul docherilor francezi"*, prin accentele sale viguroase și mobilizatoare.

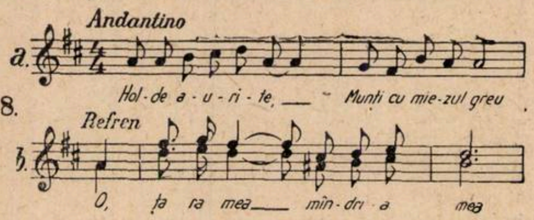
7.



Soprana Puica Alexandrescu (Colomba) și baritonul Mircea Nemens (Manuel).

Ambianța romînească, creată de căpitanul și marinarii de pe vasul „Transilvania", izvorăște dintr-un cîntec de masă, prin care compozitorul înfățișează caldul patriotism și elanul constructorilor socialismului.

8.


Andantino
a.
Hol-de a-u-ri-te, — Munți cu mie-zul greu
Refren
b.
O, ța ra mea — mîn-dri-a mea

Cuplul vesel *Raiza-Tono* și un grup de tineri *(Amilcar-Carmen)*, avînd un rol comic de divertisment, legat însă și de acțiunea operetei, își găsește prezentarea muzicală în mici cuplete sau dansuri (ca de ex.: *„Ay, mama")*.

Personajele negative sînt puține și conturate cu mai puțină plasticitate. *Don Cortez* este numai schițat printr-un recitativ și completat într-o scurtă scenă vorbită. Diabolicul *Baladares* nu are, propriu-zis, un contur muzical, fiind un rol de proză. In realizarea „conflictului", deși Baladares este un fel de Jago și deși uneltirile sale sînt îndreptate împotriva fericirii eroilor principali și în contra ideilor nobile ale Festivalului, este astfel înfățișat, încît chiar după demascarea lui lasă publicului imaginea unei lichele simpatice.

*

O temă atît de frumoasă și captivantă cum este cea a luptei tineretului mondial pentru „Pace și prietenie" contra uneltirilor dușmane și a prejudecăților rasiale necesita o tratare mai profundă a acțiunii dramatice și a expresiei muzicale.

Faptul că o bună parte a melodiilor au o origine eterogenă, fiind împrumutate din folclorul național și străin, impunea o grijă deosebită pentru dezvoltarea lor în cadrul unei acțiuni muzical-dramatice unitar închegate, în funcție de evoluția conflictului ceea ce, din păcate, lipsește în cazul de față. Trebuie să precizăm că majoritatea temelor exprimă sentimentele într-un fel exterior, nefiind vorba de o adîncire psihologică adecvată, (desigur cu mijloacele operetei) a caracterului personajelor și a fondului lor sufletesc.

Din această cauză, din punct de vedere muzical opereta este lipsită de dinamismul dramatic și comic specific, desfășurîndu-se ca un spectacol muzical, în genere inegal în ce privește forța și calitatea elementelor sale constitutive.

Credem că opereta romînească, în plină efervescență și ascensiune așteaptă realizări din ce în ce mai valoroase, care să stîrnească dragostea publicului și a interpreților.

*

Doi tineri și talentați compozitori, *D. Capoianu* și *Doru Popovici*, dispunînd de cunoștințe temeinice, în utilizarea mijloacelor de expresie muzicală, au realizat, cu deosebită îndrăzneală, o orchestrație legată structural de desfășurarea acțiunii, de textul muzical și literar, în care au folosit din plin o armonie bogată, reușite combinații de timbre, o variație mare de colorit și ritm. Am apreciat favorabil înlăturarea unor tradiționale dar stereotipe formule de „acompaniament", mai cu seamă la vals și marș, vădite în valsul „Dulce jar al dragostei", în „Cîntec despre Patrie", „Aripi albe", aria Colombei ș. a. Orchestrația este însă, uneori, prea încărcată. Orchestra cîntă prea mult în „tutti". O formație instrumentală cu trei trompeți și trei tromboni, la un număr foarte mic de coarde, sună dezechilibrat și lipsită de aerisirea necesară pentru ca vocile să treacă rampa iar cuvintele să fie înțelese. La dansuri, armonia încărcată și orchestrația „stufoasă" se realizează uneori în detrimentul pregnanței ritmice, necesare dansatorilor.

Dirijorul *Ricardo Egressi* — a cărui inteligență muzicală s-a făcut simțită în conducerea orchestrei — s-a străduit să urmărească și să susțină eficient acțiunea și pe interpreți. Intensitatea sonoră a orchestrei, de foarte multe ori exagerată, nu a putut rezolva unele decalaje cu scena, datorite deficiențelor de acustică ale sălii.

Corul, un compartiment bun al Operetei din București, în continuu progres, bine pregătit (maestrul de cor *N. Oancea)*, cu multe voci de calitate și frumos impostate, a sunat, în general, omogen. Uneori însă diversitatea rolurilor cîntate de coriști, și — pe alocuri — marea dispersare pe cuprinsul scenei, au condus — inevitabil — la împrăștierea vocilor, la lipsa unei bune suduri și la unele decalaje față de orchestră.

Regia lui *Sandu Eliad,* deși a avut de rezolvat o serie întreagă de probleme (ca, de altfel și muzica), a reușit totuși, să gradeze și să coordoneze elementele componente într-un tot unitar, închegat și, urmînd tradiția operetei clasice, să realizeze o atmosferă veselă, sărbătorească (cu contrastele melodramatice necesare) și să ofere publicului un spectacol în care melodia își dă mîna cu dansul, gluma ușoară și buna dispoziție.

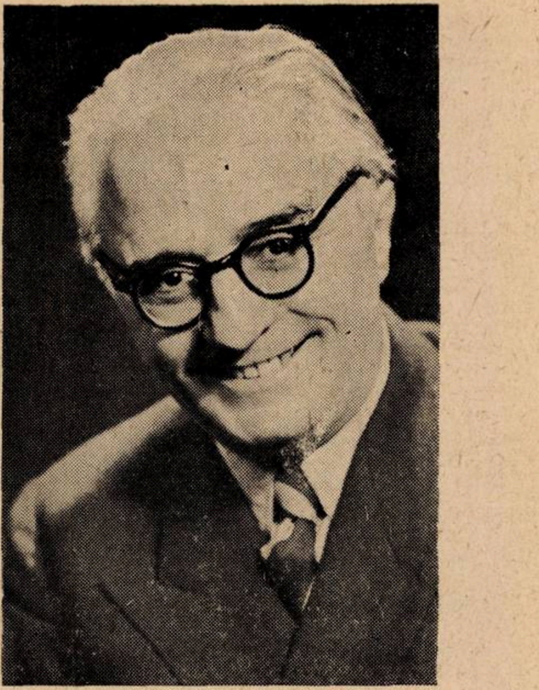
Decorurile *(N. Lebas)* deși — în general — sînt simple, alcătuiesc un cadru sugestiv și completează atmosfera exotică, din actul I, plină de mișcare din actul al II-lea și festivă în al III-lea.

Textele muzicale *(Aurel Felea)* uneori corespunzătoare, cuprind alte ori versuri care frizează banalitatea. Iată un exemplu: *„A fost odat-un croco-crocodil / Cu surîsul de copil / Dulce și gentil / Iar un struț, găgăuț / L-a-ndrăgit pe crocodil / I-a dat post / I-a dat rost / Garantînd că e util“ /*

*

In fruntea distribuției, soprana *Puica Alexandrescu*, folosind bogata sa experiență scenică, temperamentul său dramatic și o voce clară, unitară și suficient de suplă, a creat o Colombă îndrăgostită și animată de nobile sentimente. Interpreta a pus un accent deosebit pe latura mîndriei personale a Colombei, sensibilă la orice atingere a demnității sale. In același rol *Lili Dușescu* a dovedit frumoase calități vocale și scenice, impresionînd prin lirismul și sinceritatea cu care și-a trăit rolul. Baritonul *Mircea Nemens* în rolul lui Manuel, a folosit, în slujba unei creații demne de cuvinte elogioase, vocea sa, de o nobilă și caldă rezonanță, bine lucrată și frumos condusă, vădind muzicalitate, excelentă frazare și dicțiune. Subliniem accentele convingătoare din duetele cu Colomba și din „Cîntecul celor trei carabinieri“. Am asistat și la debutul promițător în același personaj al tînărului *Dușan Bugarin*, la care întrezărim resurse frumoase, în special pentru roluri comice sau de „caracter“.

Virginica Romanovski, în Raiza, a împrăștiat cu dărnicie și vigoare inepuizabilă, verva sa cuceritoare. Umorul său plin de naturalețe este sănătos și contaminant iar vocea sa guturală și neimpostată avantajează realizarea unui comic irezistibil. Meritorie este și creația întruchipată de *Elisabeta Henția.* Partenerii lor, *Toni Buiacici* și *Bimbo Mărculescu* în Tono, au valorificat incontestabile talente artistice. De o impresionantă plasticitate ne-a apărut interpretarea lui *Beno Verea* în Beppo și în cîntărețul negru, care a cîntat „balada“ din prolog și întregul rol și a dansat ca un veritabil negru. In „cîntărețul negru“ am mai ascultat, la spectacolul de premieră, vocea caldă, dublată de o aleasă expresivitate, a basului *Gabriel Gheorghiu. Cella Tănăsescu* și *Dora Tișler* au cîntat cu multă duioșie rolul „mamei Irina“ iar *Ștefan Glodariu* în rolul lui Baladares, urmînd cu strictețe indicațiile libretului, a dat o înfățișare simpatică unui rol care ar fi trebuit să fie negativ. Baritonul *Iancu Groza*, în comandantul vaporului utilizînd o voce bine timbrată, pătrunzătoare și o evidentă stăpînire a mijloacelor dramatice, a dat curs sentimentelor iubirii de țară, în „Cîntec despre Patrie“, creînd momente de adevărată emoție artistică. Voci frumoase și atitudini potrivite au vădit *Cezar Ionescu* și *N. Ionescu-Dodo* în Senor Cortez iar cuplul *George Hazgan, Lia Turovschi, Angela Bădescu* și *Claudiu Moldovan*, cu replici scînteietoare și vervă scenică au întregit și colorat acțiunea. Remarcăm de asemenea grăitorul „Cîntec al docherilor“, interpretat cu mult dinamism de un grup de coriști, ca și grupul țărăncilor franceze și scena bufă a celor doi polițiști, realizată de *T. Simionescu* și *P. Obogeanu.* Au mai adus o lăudabilă contribuție la realizarea spectacolului: *Emil Popescu* și *Petre Teodoru,* în Ramiro Maltrana, *Ditta Pavel* și *Denise Vrancea* în Feliciana, *C. Pîrîu* în Costache etc.



Programul de sală, în format mic „de buzunar“ are un cuprins bine redactat și ilustrații foarte sugestive, realizate cu bun gust de Grebu și Dulldurescu.

Al. A. C.

Concertele orchestrei de muzică ușoară „Karel Vlach“

Orchestra de muzică ușoară „Karel Vlach“ se bucură de o reputație europeană, pe care și-a cîștigat-o în cele aproape două decenii de cînd a luat ființă. Ea desfășoară o intensă activitate de popularizare a muzicii ușoare la Teatrul de Satiră și în cadrul emisiilor Radiodifuziunii din Praga; a întreprins de asemenea turnee de concerte în țară cît și peste hotare, în R. P. Polonă, R. P. Ungară și în R. D. Germană.

Apreciată de noi mai de mult, din filmele „Circul Slavia“ și „Muzică și dragoste“ precum și din numeroasele sale înregistrări pe discuri, orchestra „Karel Vlach“ de data aceasta ne-a vizitat la București și în țară în cursul lunii august, cînd a dat mai multe concerte.

Insușirile artistice ale formației se cuvin relevate. Majoritatea muzicienilor sînt virtuoși ai instrumentelor lor și subliniem în mod deosebit calitatea alămurilor, a trompetelor. Orchestra, bine acordată, are o frumoasă disciplină a execuției, atît pe partide instrumentale cît și în ansamblu: acordaj bun, atac sincron, crescendo-uri gradate simultan la toate grupurile și — ceea ce reprezintă o notă dintre cele mai pozitive — un *swing* de calitate.

Bucăți cunoscute tuturor iubitorilor de muzică ușoară ca *I love Paris, Tina-Marie, Tico-Tico, Charmaine, Le cerisier rose.* ș. a. apoi un potpourri cu minunatele melodii ale lui Gleen Miller au fost redate la un nivel artistic remarcabil. Acestea ne-au dat putinţa să apreciem calităţile unora dintre solişti: trompetiştii Vlastimil Hala, Richard Kubernat şi Ivan Preis, a căror sonoritate a apărut puternică şi plină de strălucire (poate exagerată uneori în acut dar plină de umor în unele efecte de glissandi, în grav); tromboniştii Zdenek Kopecky şi Vladimir Raska, Rudolf Plachy şi Frantisek Plichta care realizează, în bloc, o sonoritate de mare amploare, stilul execuţiei lor fiind deosebit de exuberant; saxofonistul Milan Ulrich — sunet cald, vibrato deosebit de expresiv, inflexiuni realizate cu mult bun gust; contrabasistul Jaroslav Kral — sonoritate estompată şi plină, supleţe admirabilă; pianistul Jiri Baur tratează instrumentul uneori orchestral (este de altfel şi un valoros compozitor); bateristul Josef Posledni, — remarcabil virtuos care păstrează un tempo constant, urmărind a asigura perfecta desfăşurare ritmică a lucrărilor şi nu jonglerii facile, de efect.

O seamă de lucrări au fost interpretate vocal de cîntăreţul Milan Chladil care a vădit o voce puternică, bine timbrată precum şi de cvintetul Kocvarova, Blazena Laznickova, Lubos Panek, Ladislav Kulas, Zizi Novak — voci bine echilibrate, interpretarea sobră.

Desigur, limba poporului cehoslovac care are muzicalitatea sa specifică dar care are multe consoane se potriveşte mai puţin pentru unele cîntece ca Tina-Marie, Tico-Tico, Grenada etc. or, cu foarte rare excepţii, toate lucrările au fost cîntate în limba cehă.

O bună parte din program a constat în bucăţi ale compozitorilor cehoslovaci — majoritatea acestora membri ai orchestrei (Jiri Baur, Vlastimil Hala ş. a.). Unele lucrări cum ar fi „Cîntăm Mambo“, „Boogie-woogie de Vineri“, scrise cu ritmica specifică a acestor dansuri şi cu o ţesătură contrapunctică bine realizată, s-au bucurat de succes. Am înţeles însă mai putin rostul unui cîntec ca „A rividerci Roma“ într-un potpuriu... cehoslovac! Trebuie să mai spunem că atunci cînd au fost anunţate bucătile de muzică uşoară cehoslovacă ne-am aşteptat să aflăm ceva şi din specificul atît de puternic al muzicii respective. Cu părere de rău, pe acesta nu l-am putut desluşi.

Un cuvînt şi despre dirijorul Karel Vlach, muzician deosebit de înzestrat, organizator şi îndrumător de prestigiu, căruia orchestra îi datorează, într-o mare măsură, admirabilele ei realizări.

G. DENDRINO

Un spectacol de artă populară slovacă

La începutul lunii curente am fost vizitaţi — în cadrul schimburilor artistice cu străinătatea — de un mic ansamblu slovac, de circa 30 persoane, alcătuit din echipa de dansuri a Institutului Tehnic şi o orchestră populară din Bratislava, precum şi din solişti şi dansatori din satul Nijna Nad Oravo (Slovacia de Nord).

Este pentru prima oară că o asemenea formatie artistică trece dincolo de hotarele patriei spre a înfăţişa dansurile şi cîntecele poporului slovac.

Fetele îmbrăcate în portul lor înflorit, multicolor, purtînd fie cizmuliţe, fie opinci, flăcăii purtînd îndeobşte iţari de pîslă asemănători cu ai muntenilor noştri dar cu găetane de husari, cămăşi simple albe, brodate frumos cu arnici roşiu şi, uneori, o sarcină de pîslă iar pe cap bonete cu pompoane negre, au înfăţişat o seamă de jocuri slovace.

S-au făcut remarcate unele dansuri de muncă, de pildă al **Torcătoarelor**, din regiunea Hore Hron: un grup intră pe scenă cu caerele pe fuse. Ele torc, cîntînd la unison, o melodie populară simplă. Apar flăcăii care se prind la joc. Dansul devine animat. Perechile se desfac şi se refac cu repeziciune, în sunetele acordeonului; totul, pătruns de o tumultuoasă viaţă populară.

Alte dansuri, ca cele ale soţilor Gabor, laureaţi ai Festivalului de la Varşovia, sînt evocatoare ale vieţii haiduceşti de odinioană (Dansul lui Ianoşik — vestit haiduc din timpul răscoalei lui Racoczy). Pavel Gabor este un dansator excepţional de înzestrat. Mişcările sale au apărut de o agerime, precizie şi supleţe cu totul deosebită, mimica sa expresivă. El este în acelaşi timp un cîntăreţ care dispune de un material vocal foarte bun. A prezentat nu numai cîntecele populare slovace dar şi două cîntece romîneşti. („Nu mai trec pe la portiţă“ şi „Eu sînt Pavel din Banat“) cărora le-a redat întreg spiritul şi umorul lor specific.

Alte scene dansante şi dansuri cu caracter pantomimic au exprimat prietenia dintre popoarele ceh şi slovac, unele întîlniri anuale ale păstorilor, ori anumite petreceri populare, cu caracter mai suculent, iar în încheiere, — atenţie delicată faţă de jocurile noastre — un brîu romînesc, bine prins, puternic ritmat, redat cu multă viaţă, cu toate caracteristicile sale coregrafice.

Muzica exprimă sufletul poporului: optimismul său înnăscut care l-a făcut să înfrunte veacuri de opresiune, lirismul vieţii păstoreşti ca şi vivacitatea-i nestăvilită. Intonaţiile slovace, specifice, se fac deseori simţite în cîntecele lungi, cu caracter doinit; ele au fost redate de Vera Hlavska, prin mijlocirea vocii sale sănătoase, egale, robuste. Unele cîntece de dragoste au fost interpretate cu o mare puritate de accent şi o frumoasă armonie populară de către trio-ul fetelor din satul Nijna Nad Oravo, iar orchestra, alcătuită din cîteva viori, un clarinet, cello, contrabas şi ţambal şi acordeon, s-a dovedit, în acompanierea soliştilor cît şi în micile piese populare executate, o formaţie bine închegată, cu instrumentele bine acordate şi cu posibilităţi frumoase de a cînta nuanţat. Violonistul Eugen Bito, acordeonistul Milan Chvastek, ţimbalistul Cicoş şi clarinetistul Eugen Vizvani sînt adevăraţi virtuoşi ai cîntului popular.

Aflată la intersecţia unor influenţe atît de diferite ca de pildă cea exercitată de muzica ucraineană ori de către cea maghiară, muzica slovacă se resimte adesea de înrîurirea acestora. Indeosebi unele cîntece de joc au împrumutat anumite caracteristice ale dansurilor populare ucrainene — intervale melodice, ritmuri binare, tempo-ul accelerat spre final etc. — tot aşa cum altele se resimt de acel acompaniament trenant ca şi de stilul ornamental specific muzicii populare maghiare; uneori am ascultat veritabile ceardaşuri, revendicate şi de către slovaci ca dansuri proprii, populare.

Spectacolele date de Ansamblul de cîntece şi dansuri populare slovace urmărite de multi amatori ca şi de profesionişti şi oamenii de cultură, s-au bucurat de un frumos succes — ele aducînd o contributie de seamă la cunoasterea artei popoarelor din republica vecină şi prietenă.

J. V. PANDELESCU

Opera din Iaşi după prima stagiune

Tînăra instituţie de artă, cu care a fost înzestrat oraşul Iaşi, s-a afirmat chiar de la premiera inaugurală, interpretînd la un apreciabil nivel artistic şi tehnic opera „Tosca“ de Puccini.

Rezultatele obţinute apoi cu primele spectacole au stimulat şi determinat întregul colectiv la îmbogăţirea repertoriului, pregătindu-se astfel rînd pe rînd şi într-un timp relativ scurt „Traviata“, „Bărbierul din Sevilla“, „Haensel şi Gretel“ şi „Cio-cio-san“.

In ciuda faptului că soliştii au fost în bună parte debutanţi, ei au adus totuşi prin creaţia lor sinceră, prin devotamentul şi strădania lor neprecupeţită, o contribuţie însemnată la succesul primei stagiuni.

Dintre solişti, sectorul sopranelor s-a dovedit a fi cel mai valoros, prin frumoasele realizări ale solistelor Florica Mărieş, Rozina Angelescu, Ella Urmă, Livia Rusu, Ianula Papadopol, Jeana Pîrvulescu ş. a.

Nici baritonii n-au fost mai prejos. Din acest lot s-au distins în mod deosebit Costel Simionescu, Gheorghe Bădulescu, Paul Nicolaescu, Tiberiu Popovici şi Iulian Rădulescu.

Aportul başilor Larion Nicolau şi Ion Prisăcaru a fost de asemenea remarcabil.

In timp ce mezzosopranele n-au avut prilejul să ne dovedească posibilităţile lor în prima stagiune, tenorii par a fi sectorul în care se simte nevoia unor completări. Momentele de adîncă sensibilitate create de Ion Iorgulescu în „Tosca" precum şi în „Cio-cio-san", rîvna cu care Traian Uilecan s-a integrat spectacolelor de calitate uneori în primă distribuţie (Traviata), alteori dublîndu-l pe Iorgulescu (Tosca), progresele vădite ale lui Victor Popovici sau Nicolae Prescornitoiu, au avut acum darul să suplinească lipsurile amintite.

Orchestra, cu deosebire în „Tosca", „Haensel şi Gretel" şi „Cio-cio-san", a apărut ca o formaţie simfonică propriu-zisă, bine dozată în sonorităţi şi o preţioasă colaboratoare în întreaga desfăşurare a dramei muzicale.

Dirijorul Radu Botez, stîlpul de nădejde al întregului complex artistic, a impus de la început prin exemplul său personal atmosfera prielnică unei activităţi de calitate, în care publicul a căpătat încrederea şi de la care aşteaptă tot mai mult în viitoarea stagiune.

Pregătind şi realizînd spectacole de înaltă ţinută artistică, Radu Botez a fost şi este tot timpul un îndrumător al tinerilor dirijori asistenţi Grigore Iosub şi Ion Hîrţan, care astfel îşi fac ucenicia sub bune auspicii. De acelaşi sprijin preţios şi permanent s-a bucurat şi Emil Chivu, care a debutat ca maestru de cor, cu rezultate promiţătoare.

Corul cuprinde pentru început un număr însemnat de amatori, care se califică treptat cu ajutorul secţiei serale a Şcolii speciale de muzică şi a Şcolii populare de artă. In Operele „Tosca" şi „Traviata" a obţinut rezultate frumoase.

Nu putem încheia bilanţul primei stagiuni fără a arăta meritele tinerilor şi talentaţilor regizori G. Zaharescu şi D. Tăbăcaru, la reuşita spectacolelor.

Inainte de deschiderea noii stagiuni în care vor fi incluse în repertoriu „Boema", „Rigoletto", „Evgheni Oneghin", baletul „Fîntîna din Baccisarai" şi opereta romînească „Lăsaţi-mă să cînt" de Gherase Dendrino, Opera din Iaşi va întreprinde un turneu de trei săptămîni în U.R.S.S.

Acest turneu constituie un puternic stimulent pentru tînăra instituţie ieşeană şi în primul rînd un valoros schimb de experienţă.

SORIN VINĂTORU

Felicitări primite la Uniunea compozitorilor cu prilejul zilei de 23 August

De la Uniunea Muncitorilor Muzicali (Workers-Music Association Ltd) s-a primit următoarea telegramă:

Către
Primul Secretar al Uniunii Compozitorilor
Bucureşti

Stimate Prieten,

Mă folosesc de această ocazie pentru a vă trimite cele mai sincere urări din partea membrilor noştri, cu ocazia sărbătoririi celei de a 13-a aniversări a eliberării dv. de sub fascism.

De la regretata pierdere a fostului nostru secretar general Will Sahnow nu am mai avut nici o legătură cu dv. Dorim să restabilim legăturile cu prietenii noştri de peste graniţă şi salutăm cu bucurie veştile dv. în problemele ce ne interesează.

Cu prietenie,
G. SHARP
secretar general

ARTIȘTII NOȘTRI IN STRAINATATE

Succesele pianistului Valentin Gheorghiu în Republica Cehoslovacă

In vara aceasta pianistul Valentin Gheorghiu a participat la Festivalul muzical care are loc, în fiecare an, la Piestany — invitat de forurile conducătoare ale artei din R. Cehoslovacă.

In încîntătoarea stațiune balneo-climaterică din munții Tatra s-au desfășurat, între 22 iunie și 28 iulie, manifestări artistice deosebit de importante la care și-au dat concursul interpreți renumiți ca dirijorul Edgar Doneux (Bruxelles) violonistul Boris Gudnikov (U.R.S.S.) violonista Jeanine Andrade (Paris) dirijorul Vithold Roviczki (Varșovia) pianistul Alexander Jenner (Viena) ș. a. Au mai participat o seamă de muzicieni cehoslovaci de notorietate ca Josef Suk, Josef Palenicek, Tibor Gasparek ș. a. precum și unele mari ansambluri ca Orchestra filarmonică din Bratislava, corul de copii din Viena, Baletul operei din Budapesta, opera din Bratislava ș. a.

In cadrul Festivalului pianistul Valentin Gheorghiu a susținut două recitaluri, la Piestany și Teplice, care s-au bucurat de cel mai frumos succes.

Presa cehoslovacă a fost unanimă în a recunoaște valoroasele calități tehnice și interpretative ale eminentului nostru artist. Astfel ziarul „Prace" din 6 iulie 1957 publică sub titlul „Valentin Gheorghiu la Festivalul muzical de la Piestany" următoarele: „Cronica festivalului muzical de la Piestany s-a îmbogățit, miercuri, cu încă o pagină remarcabilă. S-a produs acolo eminentul pianist Valentin Gheorghiu, laureat al premiului de stat al R.P.R. Programul concertului său a fost alcătuit din opere, începînd de la clasice și pînă la cele moderne. Au dominat însă trei mari lucrări din literatura pianistă: Sonata Les Adieux de Beethoven, Sonata în si minor de Liszt și Balada în sol minor de Chopin.

Incă de la prima bucată, Valentin Gheorghiu a vădit trăsătura esențială a interpretării lui artistice subordonîndu-se intențiilor compozitorului și străduindu-se pentru o cît mai desăvîrșită realizare. Și astfel, am avut posibilitatea să simțim stilul beethovenian, la care în adevăr n-am mai fost martori de la concertul Annei Fischer care a avut loc la festivalul de la Bratislava, în 1951.

Ritmul pregnant, puternicile contraste dinamice, patosul eroic și gingășia melodică — toate acestea sînt cîteva trăsături beethoveniene din concepția lui Valentin Gheorghiu. Foarte frumoasă a apărut mai ales mișcarea lentă de la mijlocul sonatei.

In sonata lui Liszt, pianistul ne-a arătat o altă trăsătură a artei sale: o grandioasă vigoare tehnică și o fenomenală desfășurare dinamică. De multe ori am avut impresia că ascultăm o orchestră, iar nu un singur instrument muzical. In același timp, a uimit faptul că interpretul a realizat aceste efecte în mod exclusiv numai cu mișcarea degetelor și a poignet-ului. Nici un ton și nici o notă din această bucată muzicală, atît de bogată în episoade și dispoziții sufletești, n-a fost forțată: fiecare motiv sau fragment de motiv a răsunat în toată frumusețea lui. In același timp, nici latura formală a bucății n-a fost forțată. Tocmai înțelegerea pianistului față de acest aspect a contribuit într-o mare măsură la succesul acestei piese.

In partea a doua a concertului, am încercat ascultînd Impromptu-ul în fa diez major și balada în sol minor de Chopin, un adevărat caleidoscop de emoții. S-a văzut că Valentin Gheorghiu simte admirabil sensul emoțional al baladei lui Chopin care și în cele mai tragice momente, cînd se simte inima caldă a compozitorului, provoacă un sentiment de liniște și consolare. Pe de altă parte, pianistul a dovedit o mare pricepere în a diferenția atît stările emotive cît și concepția esențială a lucrării.

Partea finală a concertului a fost alcătuită din compozițiile mărunte: „Cîntec fără cuvinte" și „Rondo capricioso" de F. Mendelssohn Bartholdy, „Clar de lună" de Claude Debussy și „Dansul ritual al focului" de Manuel de Falla.

Primele două din acestea — două tablouri gingașe, lipsite de acel sentimentalism și dulcegărie care deseori apar în execuția compozițiilor lui Mendelsohn — apoi melodia opalescentă a lui Debussy au fost o adevărată încîntare. In ceea ce privește de Falla cu ritmul lui pasionat, a stîrnit atîtea aplauze, încît Gheorghiu a fost nevoit să mai cînte două piese de Chopin"

„Kulturny zivot" *din 19 iulie 1957, scrie între altele următoarele:*

O bucurie mult mai mare a procurat publicului pianistul romîn Valentin Gheorghiu, care a concertat în seara zilei de 4 iulie. In timp ce Alexander Jenner, mai ales la Beethoven, își scotea în evidență propria lui personalitate — ceea ce părea uneori că umblă după originalitate, cu orice preț, — Gheorghiu și-a pus individualitatea în slujba intențiilor compozitorilor și tocmai de aceea a oferit o execuție la un nivel incomparabil mai înalt. Chiar și conținutul programului său a fost mai valoros; în timp ce Jenner a executat numai o singură bucată mare, Gheorghiu a prezentat trei. Și pe drept cuvînt, una mai pretențioasă decît alta: Sonata „Les Adieux" de Beethoven, Sonata în si minor de Liszt și Balada în sol minor de Chopin. Pe fiecare dintre ele le-a stăpînit într-un chip plin de măiestrie. Valentin Gheorghiu a dovedit că stăpînește atît pe clasici cît și pe romantici.

Tot atît de eminentă a fost și execuția Sonatei lui Liszt. Această operă orchestrală, care cere din partea artistului o mare tehnică și capacitate, a găsit în Valentin Gheorghiu un interpret ideal. Gheorghiu, într-o impetuoasă execuție, a accentuat în mod pregnant tema dominantă, dînd episoadelor lirice un farmec cuceritor. A uimit mai ales prin înțelegerea sa față de construcția formală a lucrării. Din temele esențiale a înălțat o majestuoasă catedrală în care fiecare idee răsuna din plin. Indeosebi tonurile demonice, gradația puternică și culminarea întregii compoziții s-au întipărit adînc în memoria ascultătorilor.

Finalul concertului a fost alcătuit din cîteva cunoscute compoziții mărunte pentru pian; simpaticul nostru romîn le-a prezentat, desigur, spre a dovedi forța originalității lui artistice și înțelegerea pentru muzica modernă.

* * *

CRONICA DISCULUI

de **FR. SCHAPIRA**

George Enescu: Dixtuor pentru instrumente de suflat op. 14 (ansamblu de suflători dirijat de Constantin Silvestri). Disc micro vit. 33 1/3 ECD-14.

Electrecordul începe seria discurilor cu muzică de George Enescu cu această creaţie — îndrăgită peste toate de compozitor — cunoscută nouă doar de puţină vreme.

Dixtuorul op. 14 pentru doi flauţi, oboi, corn englez, doi clarineţi, doi fagoţi şi doi corni (de aceea nu am înţeles ce caută pe frumoasa mapă a discului nostru... o vioară), datează din 1905—1906. Ceea ce se impune din capul locului atenţiei ascultătorului este excepţionala măestrie a scrierii instrumentale. Acest ansamblu de suflători nu sună niciun moment monoton, asigură lucrării un puls continuu de interes coloristic şi expresiv. Prin tematica sa „Dixtuorul" se încadrează în rîndul lucrărilor enesciene în care nu întîlnim melodii propriu zis populare ci doar aluzii folclorice (de pildă în secţiunea mediană a părţii a doua) sau pur şi simplu numai expresia unor esenţe spirituale romîneşti mai profunde în atmosferă (de ex. caracterul molcom al primei teme cu unele intonaţii specifice enesciene, specifice romîneşti). De sigur că, după expresia lui Enescu, despre această lucrare se poate spune că „sie *brahmst* doch ein wenig" (brahms-ează totuşi puţin). Intr-adevăr în unele pasaje din partea II-a sau în tema primă a finalului nu este greu de întîlnit influenţa unuia din „primii zei" pe care i-a avut Enescu la Viena (şi apoi toată viaţa!...). Dar dincolo de aceste înrîuriri se simte clar conturată personalitatea, caracteristica muzicală a compozitorului, pe atunci în vîrstă de 24—25 de ani.

Inregistrarea pe care ne-o oferă „Electrecord-ul" este făcută la puţină vreme după prima audiţie în ţara noastră a lucrării (1956). Constantin Silvestri conduce o formaţie alcătuită din Alexandru Nicolae, Mihai Teodorescu, Constantin Iliuţă, Pavel Tornea, Constantin Ungureanu, Constantin Cernăianu, Emil Biclea, Gheorghe Popa, Ion Bădănoiu şi Paul Staicu. Execuţia este remarcabilă, de o autentică poezie, strîngînd forma capricioasă a lucrării într-un tot remarcabil de unitar. Inregistrarea relativ bună, ar fi fost servită mai mult de o mai mare „aerare" — (Pare-mi-se că este una din primele înregistrări de muzică pentru suflători făcută de Electrecord). E drept că lucrarea a mai fost înregistrată de un ansamblu de suflători aflat sub conducerea însuşi a compozitorului (Remington 199—107). Dar la casa Remington această lucrare era una dintre mii şi, cuplată cu sonata pentru violoncel de Kodaly, se pierdea într-un catalog care amatorului neştiutor nu-i sublinia însemnătatea lucrării; nici nota muzicologică de pe coperta discului nu-i spunea mare lucru. Inregistrarea de la „Electrecord", evident, nu are prestigiul celei făcute de creator şi condiţiile tehnice ale înregistrării sînt serios concurate de imprimarea străină. Dar este o execuţie totuşi foarte bună şi sîntem convinşi că, în propagarea muzicii enesciene în special şi a muzicii romîneşti în general, ea va constitui un mijloc puternic. Discul se va bucura de a grijă specială, va fi, pe semne, larg şi înţelept difuzat, deschizînd prin forţa sa artistică remarcabilă, uşi pînă atunci închise muzicii noastre. La aceasta va contribui desigur şi documentata prezentare a lucrării făcută de către Fr. Wanek pe copertă.

Mozart: Don Giovanni — aria „Madamina"... (act. I). — Dan Iordăchescu, orchestra de studio Radio, dirijor: Mendi Rodan. „Nunta lui Figaro" — Scena contesei (act. III) — Arta Florescu, orchestra simfonică Radio, dir.: Alfred Alessandrescu. Disc „micro", vit. 33 1/3, ECD.

Două arii mozartiene celebre sînt unite pe acest mic disc. Prima este capodopera operei bufe: aria „catalogului" cîntată de Leporello nefericitei Elvira în actul I (sc. V) al operei „Don Giovanni". Leporello o „consolează" pe Elvira arătîndu-i cine e stăpînul său şi enumerîndu-i „cuceririle" trecute într-un catalog. Mai întîi dă „date cifrice", apoi date despre apartenenţa socială, apoi despre vîrste, etc. In partea a doua a ariei, Leporello arată *cum* cucereşte Don Juan femeile — prilej pentru Mozart de a slăvi dragostea, de a schimba dintr-o dată caracterul muzicii: tot ce a fost comic, vioi, ironic, alert, devine liric, cu inflexiuni de duioşie întîlnite des şi în simfoniile mozartiene.

Cu o pronunţie italiană impecabilă, o dicţiune perfectă, respectînd tradiţiile de interpretare mozartiană, fidel spiritului şi literii ariei (cu o mică rezervă la „sua passion predominante" unde ultima optime e mult prelungită, îngreunînd expresia), vădind o voce şi un talent remarcabile — Dan Iordăchescu realizează această arie într-un chip strălucit.

Acompaniamentul este excelent: se ştie că în manuscris la această arie, spre deosebire de alte momente ale operei, Mozart a scris părţile de *suflători* şi *vioară primă* cu cerneală neagră iar restul partiturii ulterior, cu cerneală mai albuie (obţinută prin umplerea cu apă a călimării golite). De obicei suflătorii erau scrişi *albiu*, adică ulterior. De aci s-a tras concluzia că în acest caz suflătorii au un mai mare rol, un rol de prim plan. Nu ştiu dacă Mendi Rodan cunoştea acest amănunt dar cert este că suflătorii şi viorile prime ale orchestrei de studio se întrec pe sine în această înregistrare condusă de tînărul şi vrednicul nostru muzician.

Inregistrarea e, în general, bună avantajînd cîntăreţul, dar o subită scădere de nivel („ogni forma") dăunează acestei feţe de disc.

După focul tineresc al „ariei catalogului" întoarcem discul pentru recitativul şi aria de o înţelepciune matură a contesei de Almaviva din opera „Nunta lui Figaro". Această scenă (greşit se spune pe eticheta discului: aria) este situată în actul III: contesa îşi deplînge soarta de femeie înşelată şi-şi exprimă ciuda că trebuie să apeleze la o slujnică pentru a-i veni în ajutor, apoi, în partea a doua a ariei, atmosfera se schimbă: o speranţă încolţeşte în sufletul contesei în care regăsim, cum spune Hermann Abert, ceva din sufletul tinerei Rosine de odinioară.

Melodia principală a Andantinoului este atacată de Arta Florescu cu o nobleţă remarcabilă. Dialogul dintre suflători şi cîntăreaţă se desfăşoară plin de expresie iar revenirea Andantino-ului este realizată cu un gust admirabil. Partea a doua a ariei nu dezminte nici ea arta muzicienilor noştri. Noul dialog suflători-cîntăreaţă, cu accentele de speranţă juvenilă, este redat cu o înţelegere deplină a stilului.

Acest mic disc mozartian, primul din seria „Electrecord-ului" (care anunţă şi „Marea messă" în do minor) poate fi recomandat cu toată căldura.

RECENZII

„Revista de Folclor", publicată de Institutul de Folclor, Anul I. (1956) Nr. 1—2, 384 p. şi anul II (1957), Nr. 1—2, 260 p.

Folcloristica romînească se bucură de un nume bun atît în ţară cît şi peste hotare. Minunata bogăţie şi varietate a folclorului patriei noastre, creaţie artistică a maselor largi populare, are o netăgăduită contribuţie în această privinţă. Faima cîntecului şi jocului nostru popular a trecut de mult fruntariile ţării. Strălucita izbîndă a Ansamblului CFR-Giuleşti la concursul internaţional de la Llangollen ne-a amintit succesul răsunător dobîndit de o echipă de căluşari din Pădureţii Argeşului, tot în Anglia şi tot la un concurs internaţional, acum mai bine de două decenii. Sînt de asemenea bine cunoscute succesele deosebite repurtate în atîtea rînduri de lăutarii noştri în marile capitale ale lumii, odinioară ca şi în zilele noastre.

Dar la numele bun de care ne bucurăm a contribuit şi contribuie, în însemnată măsură, rîvna cu care folcloriştii noştri culeg comorile creaţiei populare, după o riguroasă metodă de cercetare. Constantin Brăiloiu, care are meritul de a fi cel care a pus acum un pătrar de veac temelia acestei înaintate metode ştiinţifice, este socotit de către cercurile de specialitate între cei mai de seamă folclorişti ai vremurilor noastre, iar Institutul de Folclor, creaţie a regimului nostru de democraţie populară, se numără între cele mai de frunte instituţii de acest gen din lume. Cele 82.439 piese folclorice pe care colecţiile Institutului le numărau la finele anului trecut, sporesc pe zi ce trece, spre fala noastră.

Indelungă vreme, activitatea Institutului de Folclor a fost puţin cunoscută. Doar veşti răzleţe ajungeau la urechile marelui public; un reportaj al vreunui ziarist ori declaraţiile unor vizitatori străini... Ceea ce nu însemna însă că cercetătorii Institutului s-au izolat într-un măreţ turn de fildeş. Mişcarea artistică de amatori, îndeosebi, s-a bucurat de un neprecupeţit sprijin al folcloriştilor, care — pe cît i-au ajutat puterile — au contribuit la îndrumarea pe un făgaş sănătos a valorificării folclorului patriei.

Incepînd din anul 1953, Institutul de Folclor, cu sprijinul Editurii de Stat pentru Literatură şi Artă, începe să publice din roadele cercetărilor sale. Apar mai multe antologii de cîntece, doine, balade şi jocuri populare. Nu se lasă aşteptate nici studiile de folclor. In dorinţa de a da un imbold valorificării folclorului, Institutul a îngrijit într-o vreme şi unele publicaţii de prelucrare artistică a cîntecului popular (colecţii de coruri, cîntece pentru voce şi pian sau aranjamente pentru orchestre populare), activitate editorială desfăşurată în continuare cu rîvnă şi succes de către Uniunea Compozitorilor din R.P.R., Casa Centrală a Creaţiei Populare, ESPLA. In paginile acestei reviste au apărut concomitent articole şi studii scrise de folclorişti noştri şi s-au dezbătut unele probleme de interes actual, uneori cu colaborarea unor folclorişti de peste hotare. Se resimţea însă tot mai mult lipsa unei publicaţii de specialitate, care să stabilească o legătură permanentă între cercetători şi toţi cei ce se interesează de folclor şi de problemele sale, cu atît mai mult cu cît revista „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", scoasă de Academia R.P.R., nu cuprinde decît studii privitoare la literatura populară. In mai multe rînduri, voci din public au cerut publicarea unei reviste de folclor cuprinzătoare, în filele căreia să-şi găsească loc şi cîntecul şi dansul şi poezia populară.

„Revista de Folclor" vine să răspundă acestui deziderat. După cum aflăm din „cuvîntul înainte" al maestrului S. V. Drăgoi, directorul Institutului de Folclor, acestei instituţii îi revine „plăcuta sarcină de a publica această revistă, de a realiza visul atîtor folclorişti din trecut şi prezent". Revista de Folclor „...urmează să fie a tuturor oamenilor de ştiinţă din domeniul folclorului care au de spus ceva de interes general, ce poate duce înainte străduinţele noastre". Tot aci aflăm care este scopul revistei: „Afirmarea tinerii noastre şcoli folclorice, informarea cititorilor asupra rezultatului muncii noastre, dezbaterea problemelor ce preocupă pe folcloriştii noştri şi pe cei din străinătate, informarea celor de la noi asupra stărilor de peste hotare în acest domeniu. Concepţia materialistă despre lume şi metoda dialectică care stau la baza studiilor şi cercetărilor noii şcoli romîneşti de folclor, îi asigură o metodă ştiinţifică de lucru şi-i deschid un imens cîmp de cercetare, în care fenomenul folcloric este privit prin prizma întregii dezvoltări a societăţii omeneşti".

Pînă în prezent au apărut două numere duble ale revistei: nr. 1—2 pe anul 1956 şi nr. 1—2 pe anul curent, însumînd un număr de aproape 650 de pagini. Intr-un an sînt plănuite să apară patru numere. Cele două din anul trecut au fost elaborate în a doua jumătate a anului, dar din motive obiective ele au apărut abea în primul pătrar al anului acesta. Amîndouă volumele cuprind un material bogat şi variat, prezentat într-o aleasă ţinută grafică. După veştile primite din străinătate se pare că prin înfăţişare, întindere şi bogăţie tipografică, „Revista de Folclor" întrece publicaţiile de specialitate similare, chiar pe cele scoase de organe internaţionale.

Materialele publicate în revistă sînt orînduite, după cuprinsul lor, în următoarele secţiuni: *studii, materiale, din istoria folclorului şi folcloristicii, cronică, recenzii* şi *bibliografie.* Rezumate în limbile rusă şi engleză înlesnesc cunoaşterea revistei dincolo de hotarele ţării.

Multe din materialele apărute merită recenzii separate şi tragem nădejde că ele vor stîrni interesul specialiştilor şi îi vor îndemna să-şi spună deschis părerile. In cele ce urmează nu putem decît să le semnalăm cititorilor noştri. Iată cuprinsul celor două numere-duble:

Nr. 1—2, 1956; Studii: Mihai Pop, *Problemele şi perspectivele folcloristicii noastre;* Pascal Bentoiu, *Cîteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc romîneşti;* Gh. Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare;* Ovidiu Bîrlea, *Cercetarea prozei epice;* Vera Proca, *Despre notarea dansului popular romînesc;* Materiale: Mariana Rodan-Kahane, *Cîntece şi jocuri de nuntă din ţinutul Pădurenilor, regiunea Hunedoara;* Em. Balaci şi A. Bucşan, *Folclorul coregrafic din Sibiel;* Din Istoria folclorului şi folcloristicii: I. Muşlea, *Samuil Micu-Clain şi folclorul;* J. Byck, *Dr. M. Gaster — folclorist;* Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók şi folclorul romînesc;* Ilarion Cocişiu, *Un străin (anonim) despre muzica romînească la începutul secolului al XIX-lea;* Adrian Fochi, *Istorie şi folclor;* Cronică: A. Lloyd, *A noua conferinţă anuală a Consiliului Internaţional de Muzică Populară;* E. Cernea, *Din activitatea folcloristicii sovietice;* Sabina C. Stroescu, *Din activitatea Institutului de Folclor; Din realizările folcloristicii noastre; Activitatea folcloristică internaţională;* Recenzii: Adrian Fochi, *„Deutsches Jahrbuch für Volkskunde".* Constantin Prichici, *Anton Pann „Cîntece de lume";* Ovidiu Bîrlea, *„Bala-*

de populare“; Emilia Comişel, „*200 cîntece şi doine*“; Bibliografie: I. Muşlea, *Bibliografia folclorului romînesc pe anii 1944—1950.*

Nr. 1—2 1957; Studii: Paula Carp, *Cîteva cîntece de ieri şi de azi din comuna Bătrîni;* Vera Proca, *Despre notarea dansului popular romînesc;* Ion Jagamas, *Cîntecul satului,* Ştefania Golopenţia, *O poetă populară: Veronica Găbudean;* Materiale: Al. I. Amzulescu, *Răscoala ţăranilor din 1907 oglindită în cîntecul popular;* Gh. Ciobanu, *Contribuţie la istoria cîntecului nostru popular;* George Sbîrcea, *Obiceiuri, cîntece şi jocuri magice din comuna Topliţa;* Din istoria folclorului şi folcloristicii: J. Byck, *Barbu Lazăreanu;* Tiberiu Alexandru, *Despre localităţile din care Béla Bartók a cules muzică populară romînească;* Cronica: C. Zamfir, *Tiberiu Brediceanu;* Jiri Vysiouzil, *Folcloristica muzicală în Cehoslovacia; Din realizările folcloristicii noastre; Activitatea folcloristică internaţională;* Recenzii: Adrian Fochi, „*Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*“. Adrian Fochi, *Dr. Leopold Schmidt, „Anleitung zur Sammlung und Aufzeichung des Volksliedes in Österreich*“. M. Rahmil, „*Vernam Hull and Archer Taylor*“ *A collection of Irish Riddles;* Gh. Ciobanu, *S. Baud Bovy, „Sur la prosodie des chansons cleftiques*“; Emilia Comişel, *Al. Moţev, „Taktovite s hemiolno udăljeni vremena v zapisti na bălgarskite Folkloristi*“; Emilia Comişel, „*Vechi cîntece de viteji*“, Adrian Vicol, „*Moldvai Csangó népdalo és népballadák*“; *Z. Suliţeanu, „Culegere de melodii de dansuri populare din diferite regiuni ale ţării*“; C. Zamfir, „*100 melodii de jocuri din Ardeal*“; I. Muşlea, *Tiberiu Alexandru, Instrumentele muzicale ale poporului romîn;* Bibliografie: I. Muşlea, *Bibliografia folclorului romînesc pe anii 1944—1956 — Reviste despuiate.*

Din acest deosebit de bogat material ne îngăduim să menţionăm în special următoarele studii:

Mihai Pop, *Problemele şi perspectivele folcloristicii noastre,* în care după ce se aruncă o privire pătrunzătoare asupra evoluţiei folcloristicii noastre, desluşindu-se rolul jucat de înaintaşi, se arată în ce constă muzica de azi şi care sînt perspectivele de viitor: „Colecţia *Folclorul Republicii Populare Romîne* — corpusul folclorului romînesc, bibliografia folclorului, publicarea colecţiilor valoroase ce se află în manuscrise şi republicarea materialului greu accesibil, catalogul tematic al prozei şi poeziei epice, atlasul folcloric şi istoria critică a folcloristicii romîneşti“. Autorul nu se mulţumeşte să înşire un număr oarecare de date, ci pătrunde în miezul problemelor, înfăţişîndu-ne principiile care au călăuzit folcloristica noastră pînă la întemeierea Institutului de Folclor (1949) şi principiile pe care se fundează activitatea de azi a tinerei noastre şcoli folclorice.

Un însemnat studiu de metodă este cel al lui Ovidiu Bîrlea, în care aflăm modul cum se culeg şi se studiază astăzi basmele. Inregistrarea pe bandă de magnetofon îngăduie povestitorului să-şi desfăşoare din plin atitudinea sa creatoare, iar cercetătorului să însemne gesturile şi mimica acestuia, parte integrantă a stilului oral, prin care se dramatizează acţiunea, menţinîndu-se treaz interesul auditorului. In continuare se arată constatările desprinse din studierea repertoriului de proză populară epică cules pînă acum.

Spinoasei dar pasionantei probleme a procesului de creaţie îi sînt dedicate trei studii. Gh. Ciobanu caută să desluşească „factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare“ şi anume: 1) contactul cu muzica altor popoare, 2) contactul cu creaţia cultă, 3) întrepătrunderea diferitelor stiluri regionale, 4) variaţia şi 5) contaminarea“. Fără să facă o „ierarhizare a acestor factori — făcută fie din punct de vedere al importanţei pe care o au pentru actul evoluţiei, fie din cel al vechimii lor —“, autorul îi împarte în „factori externi“ (primii trei din enumerarea de mai sus) şi „factori interni“ (cei doi din urmă). Mai multe melodii populare (transcrieri ale unor înregistrări sonore, notaţii făcute direct de la informatori, ba chiar melodii extrase din prelucrări componistice), slujesc autorului la ilustrarea expunerii sale. Al doilea studiu pe marginea creaţiei este cel elaborat de Paula Carp. Prin analiza comparativă a unor cîntece „de ieri şi de azi“, culese în comuna Bătrîni din raionul Teleajen, regiunea Piteşti, autoarea aduce o preţioasă contribuţie la cercetarea evoluţiei folclorului. Este întregirea unei lucrări scrisă în 1951 şi prezentată în cadrul unui cenaclu al Uniunii Compozitorilor cînd exemplificările au fost făcute „pe viu“ de un grup de fete şi de femei aduse din partea locului. In fine, al treilea studiu, scris de Ştefania Golopenţia, se ocupă de o înzestrată creatoare populară: Veronica Găbudean, de felul ei din comuna Şchipopi, raionul Turda, pe vremea culegerii (1939) servitoare în Bucureşti. După ce arată conţinutul creaţiei informatoarei, autoarea pătrunde în însăşi tainele actului de creaţie. Veronica Găbudean de altfel este conştientă de felul cum „compune“: „O mnie zic şi dintr-o mnie aleg una. Io toată ziua cînt dîrlăind. Cînt un cîntec şi din iel aleg cîte-o vorbă şi zic şi pe urmă mă gîndesc cum s-o potrivesc. Zic una de multeori pîn-o învăţ...“ „Cînt şi pe urmă fac poezia“... „Stau şi mă gîndesc aşa că cum ar fi mai bine să zicu“. Nu putem să nu încercăm o strîngere de inimă că nu s-a putut întregi cercetarea cu studierea laturii muzicale a creaţiei. După cum reiese din citatul de mai sus, Veronica Găbudean „alege“ din repertoriul tradiţional ce i se pare potrivit, contopeşte vechile elemente într-o formă nouă, aducînd modificările ce i se par necesare. Totul se petrece într-un strîns sincretism între muzică şi poezie, în care muzica are un rol hotărîtor: „Cînt şi pe urmă fac poezie“ spune Veronica Găbudean!

Nu putem înţelege de ce lucrarea de cercetare a Marianei Rodan-Kahane: *Cîntece şi jocuri de nuntă din ţinutul Pădurenilor, regiunea Hunedoara* se află printre „Materiale“ şi nu între studii, cum credem că i-ar da dreptul amănunţitele analize pe care le cuprinde. Lectura acestei merituoase scrieri ne face să aşteptăm cu nerăbdare publicarea lucrării mai întinse din care ea face parte: *Nunta în „Ţinutul Pădurenilor“ din regiunea Hunedoara.* Aşijderea credem că cercetarea lui Al. I. Amzulescu despre felul în care se oglindeşte în cîntecul nostru popular răscoala ţăranilor din 1907 este mai degrabă un studiu decît o simplă publicare de materiale.

Alte două studii, privitoare la muzica populară, ne atrag atenţia: *Cîntecul satului* de Janóş Jagamas, care încearcă să arunce o punte peste veacuri între variantele unui cîntec popular maghiar cules în împrejurimile Reghinului şi un cîntec popular ciuvaş, bănuindu-le aceiaşi obîrşie, într-o perioadă anterioară ruperii ungurilor de strămoşii poporului ciuvaş (aproximativ în veacul al VIII-lea); de asemenea studiul lui P. Bentoiu: *Cîteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc romîneşti.* Socotim interesant pe acesta din urmă în special prin problemele — încă discutabile — pe care le ridică în chestiunea ritmului bazat pe jocul a două unităţi de durată, scurtă şi lungă, în raport una faţă de alta 2:3 sau 3:2 (pe care le însemnăm în mod convenţional prin optime şi optime cu punct), sistem ritmic numit de Béla Bartók „bulgăresc“, din pricina frecvenţei lui în toate genurile muzicii vecinilor noştri de la miazăzi, iar de Const. Brăiloiu „aksak“, cu un termen împrumutat muzicii turceşti.

Vera Proca prezintă în studiul ei *Despre notarea dansului romînesc,* publicat în continuare în cele două volume ale revistei, un sistem de notare a dansului popular, elaborat de dînsa şi experimentat de tînărul colectiv de cercetători al Institutului de Folclor pe care-l conduce. Trebuie să recunoaştem că Institutul nu posedă încă aparatajul modern necesar unor culegeri într-adevăr ştiinţifice a dansurilor populare. După cum nu mai concepem azi o culegere de muzică populară sau de literatură populară fără ajutorul aparatului de înregistrare, tot aşa nu se poate concepe o culegere de dansuri, riguros ştiinţifică, fără aparatul de luat vederi. (Procurarea unui echipament cinematografic corespunzător este un deziderat pe care Institutul de Folclor este dator să-l soluţioneze cît mai degrabă). Dar după cum studiul muzicii nu se poate face fără ajutorul transcrierii documentelor sonore în semiografia respectivă, nici dansul nu se poate cerceta fără un sistem adecvat de notare. De aceea sistemul prezentat de Vera Proca este binevenit. El poate să constituie o bază de discuţii între specialiştii coregrafi, în scopul adoptării unei notaţii unitare, ştiut fiind că actualmente sînt la noi în uz sisteme diferite: Gh. Popescu-Judeţ foloseşte un sistem propriu de notare (după cum se poate vedea în colecţia sa *Jocuri din Banat*, E.S.P.L.A., 1956 sau în jocurile pe care le-a publicat în paginile revistei „Cultura Poporului"), în vreme ce Gh. Baciu şi colaboratorii săi folosesc alt sistem (vezi volumul *Dansuri populare romîneşti*, vol. I, scos de Casa Centrală a Creaţiei Populare în Editura C.C.S. 1956). Coregrafii noştri vor trebui să ajungă totodată la o unificare a terminologiei. O susţinută colaborare cu folcloriştii muzicii credem că va fi de un real folos.

Nu putem să nu subliniem iniţiativa de a publica în continuare „biografia folclorului romînesc", începută acum un pătrar de veac de I. Muşlea în „Anuarul Arhivei de Folclor". Cele aproape şapte sute de titluri publicate în „Revista de Folclor" sînt de un nepreţuit ajutor în cercetările de specialitate.

Ar mai fi multe de spus despre celelalte materiale publicate în cele două volume ale „Revistei de Folclor". Despre cele cuprinse în rubricele „Materiale", „Din istoria folclorului şi folcloristicii" sau în bogatele „Cronici", cu preţioase informaţii despre activitatea folcloristicii noastre şi a celei de peste hotare. Spaţiul însă nu ne îngăduie.

Desigur că materialele publicate cuprind şi destule lipsuri. Credem însă că semnalarea şi discutarea lor în amănunt trebuie să formeze obiectul unor recenzii speciale, destinate studiilor sau articolelor respective, aşa cum de altminteri am arătat şi în cele dinainte. In ciuda unor astfel de lipsuri, inerente oricăror publicaţii într-un domeniu în care încă multe probleme sînt nerezolvate sau discutabile, credem că „Revista de Folclor" poate fi socotită drept un nou şi mare succes al Institutului de Folclor. Ii dorim din toată inima viaţă îndelungată şi deplină reuşită în acţiunea nobilă de cunoaştere şi valorificare a minunatei creaţii artistice a poporului nostru.

TIBERIU ALEXANDRU

Forrai Miklós: „Coruri din cinci secole"

In primăvara anului 1956 la Editura pentru literatura muzicală din Budapesta a apărut prima parte a unei mari colecţii de coruri, cuprinzînd însemnate valori muzicale, create în decurs de 500 de ani, de la J. de Près (1450—1521) şi pînă azi.

Volumul însumează un număr de 370 de piese corale a cappella şi cu acompaniament de pian, ale compozitorilor din ţări europene (Anglia, Austria, Bulgaria, Danemarca, Finlanda, Franţa, Germania, Ţările de jos, Italia, Polonia, Rusia, Romînia, Serbia şi Ungaria) ajungînd să cuprindă de asemenea o parte din creaţia compozitorilor primului sfert al secolului nostru.

Partea a doua a colecţiei — în curs de tipar — va conţine muzica corală contemporană din ţările Europei şi a unor ţări din alte continente.

Majoritatea pieselor publicate în colecţie aparţin epocii renaşterii, epocii de înflorire a artei corale polifonice. Astfel, în volum se găsesc frumoasele coruri a cappella ca: „Lăcustele" scrisă de Josquin de Près (compozitor din Ţările de jos 1450—1521) „Entlaubet ist der Walde" de Thomas Stolzer (compozitor german care a trăit la Budapesta între 1450—1526), „Cucu" de compozitorul spaniol Juan del Encine (1461—1530), „Nu e inimă mai bună" de Adrian Willaert (Ţările de jos 1480—1562). „Păsările" de Clement Jannequin compozitor francez (1485—1559). Remarc în mod special frumuseţea canoanelor din „Oraş în flăcări" de un compozitor englez necunoscut şi „Cîntă, cîntă tineret" de Mihail Praetorius (compozitor german, 1571—1625).

Madrigalul despre lebăda de Jacob Arcadelt (Ţările de Jos 1514—1557) sugerează în mod impresionant sentimentele de tristeţe ale acelora care ascultă cîntecul acestei păsări. „Găina", un cor vocal şi spiritual ce redă zgomotul plin de pălăvrăgeală al găinilor din apropierea casei, este creaţia compozitorului italian Antonio Scandelli (1517—1580).

Editorul a consacrat un loc de cinste lui Giovanni Pierluigi da Palestrina (compozitor italian, 1520—1594) reproducînd complet cele trei madrigaluri celebre „Durere de inimă", „Steaua strălucitoare" şi „Imi iau rămas bun", toate cîntece de dragoste de o construcţie perfectă.

Se găsesc în colecţie zeci şi zeci de opere valoroase necunoscute pînă azi ale compozitorilor Guillaume Costeley (compozitor francez, 1531—1606), Orlandus Lassus (Ţările de jos, 1532—1594), Antonio Caldara (compozitor italian, 1670—1736), William Byrd (englez 1543—1623), Mikolayz Krakowa (compozitor polonez, de la începutul secolului XVI-lea), Gian Battista Mosto (compozitor italian care a trăit în Ardeal, ? — '597) şi mulţi alţii.

In continuare remarcăm frumoasele coruri „Prieten la mormînt", „Fără consolare" şi „Frumoasa mea madonă" de Luca Morenzio (compozitor italian 1550—1599) şi madrigalul „Moarte lentă" de compozitorul italian Don Carlo Gesualdo da Venosa (1560—1614), care se distinge printr-o tratare armonico-polifonică cromatică, foarte îndrăzneaţă.

Madrigalul „Primăvara tristă" al compozitorului italian Claudio Monteverdi (1567—1643) este o adevărată simfonie corală atît ca proporţie cît şi din punct de vedere al construcţiei sale armonico-polifonice. Cartea mai conţine coruri de Henry Purcell (compozitor englez; 1658—1695) Antonio Caldara (compozitor italian 1670—1736), Francesco Durante (compozitor italian 1684—1755), Hans Leo Hassler (compozitor german 1564—1612) şi de alţi compozitori din epoca renaşterii.

Un alt capitol cuprinde piese corale a cappella, nu prea cunoscute ale marilor compozitori clasici şi romantici din sec. XIX. Astfel în volum se găsesc coruri de Beethoven, Weber, Schubert, Mendelsohn, Frederik Pacius (compozitor finlandez 1809—1891) ş.a.

R. Schumann este reprezentat prin ciclul coral „Pe lacul Baden" iar F. Liszt prin madrigalurile „Jucînd vesel, izgonim tristeţea" (cor pentru voci femenine acompaniat de orchestră) „Primăvara" şi „Pregătit pentru fapte" (coruri bărbăteşti).

In continuare găsim lucrarea lui R. Wagner intitulată: „La mormîntul lui Weber" şi corurile suple ale lui J. Brahms: „Noapte liniştită", „Adiere de vînt" şi „Cîntec ossianic" (pentru 4 voci femenine, acompaniate de 2 corni şi harpă).

Din lucrările compozitorilor clasici ruşi au fost publicate corurile „Prinţesa adormită" şi „Serenada comică" de A. P. Borodin, „Zori de dimineaţă" de Cezar Kui, „Lanuri de grîu" şi „Nori aurii" de R. Korsakov ş. a.

Din creaţia corală a înaintaşilor muzicii romîneşti sînt publicate două lucrări semnificative: „Morarul" de D. G. Kiriac şi „Răsunetul Crişului" de Ion Vidu.

Muzica corală cu acompaniament din secolul al XVIII-lea este ilustrată doar printr-un coral laic de J.S. Bach şi cîteva coruri de W. A. Mozart, J. Haydn etc.

Cartea de faţă are — în afară de noutatea conţinutului publicat — şi anumite calităţi speciale, demne de remarcat.

Autorul aduce şi anumite inovaţii în ortografia muzicală, folosind un nou fel de „fracţie indicatoare a măsurii". Numărătorul arată printr-o cifră numărul bătăilor din măsură, iar numitorul, printr-o valoare de note, unitatea de măsură.

La fiecare piesă, pe lîngă textul tradus în limba maghiară este reprodus şi textul original.

Această antologie, atît de interesant întocmită, poate să servească drept un manual practic pentru dirijori, pentru coruri şi pentru toţi aceia care doresc să cunoască valorile muzicii corale polifonice.

CSIRE JOSIF

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

LUCRĂRI
ALE
COMPOZITORILOR GERMANI
DIN R.P.R.

[illegible] CENTRALĂ
SIBIU

CUPRINS

Pag.

RICHARD OSCHANITZKY : **IM BAMBUSHAIN**
Versuri : *Okishima* 5

" " : **VISION** 7

NORBERT PETRI : **SCHLUMMERLIED**
Versuri : *Adolf Meschendörfer* . . . 10

" " : **TRAUM**
Cintec popular 12

WOLF AICHELBURG : **IN EINEM GÄRTCHEN** 13

" " : **DER SPINNERIN LIED**
Versuri : *Clemens Brentano* 15

ANDREAS PORFETYE : **ABEND**
Versuri : *Irene Mokka* 20

" " : **WIR GINGEN ÜBER DIE HEIDE**
Versuri : *Hermann Claudius* 22

FR. WANEK : **UNZUGÄNGLICH SCHIEN DER GIPFEL**
Versuri : *Hans Carossa* 27

STEFAN WINKLER : **GLAUBT MIR**
Versuri : *Rainer Maria Rilke* . . . 30

ERNST IRTEL : **SIEBENBÜRGISCHE ELEGIE**
Versuri : *Adolf Meschendörfer* . . . 32

FR. XAV. DRESSLER : **RINGE RECHT** 36

SUPLIMENT LA REVISTA «MUZICA» Nr. 9

NOTA REDACŢIEI

Prezentul caiet îşi propune să înfăţişeze unele aspecte ale culturii muzicale a minorităţii germane din ţara noastră. Această cultură are străvechi tradiţii în trecuta istorie a ţării. Se ştie, de pildă, că la curtea baronului Bruckenthal exista o intensă viaţă muzicală şi că în Ardeal şi-a desfăşurat activitatea muzicianul Mihael Haydn, fratele marelui compozitor clasic Josef Haydn — „Părintele simfoniei". De asemenea, este cunoscut faptul că Sibiul a fost primul oraş de pe teritoriul patriei noastre în care s-a cîntat muzica lui Mozart.

Dar, în ciuda acestor stări de fapt, în timpuri trecute o serie de muzicieni de la noi, negăsind condiţiile cele mai prielnice de afirmare şi realizare a talentului lor, au luat calea pribegiei şi au plecat în Germania unde au fost absorbiţi de marea cultură a poporului german. Astfel, au fost, în epoci diferite, Waldemar von Baussnern, Rudolf Wagner-Regeny, Norbert von Hannenheim ş. a.

Astăzi, în condiţiile revoluţiei culturale din patria noastră, în care tuturor minorităţilor naţionale li s-au creat cele mai prielnice condiţii de dezvoltare a culturii lor specifice, viaţa muzicală a minorităţii naţionale germane cunoaşte o înflorire continuă. Sibiul, Oraşul Stalin, Timişoara sînt principalele centre în care muzicienii germani din ţara noastră desfăşoară o rodnică activitate pe tărîmul creaţiei, interpretării şi criticii muzicale. Lucrările compozitorilor din toate generaţiile — de la lieduri şi coruri sau piese pentru orgă la simfonii — îşi găsesc tălmăcirea muzicală cu regularitate, constituind o dovadă a forţei creatoare a muzicienilor germani din ţara noastră şi totodată a posibilităţilor care li s-au oferit de a participa cu drepturi egale în toate sectoarele de activitate muzicală.

Tradiţiile înaintate ale muzicii germane de la noi sînt continuate azi de o pleiadă de muzicieni aparţinînd unor generaţii diferite, care, fiecare potrivit cu talentul, măiestria şi individualitatea sa, desfăşoară o susţinută activitate, îmbogăţind noua cultură muzicală a populaţiei germane din ţara noastră şi astfel întregul tezaur al culturii noastre noi.

În prezentul caiet publicăm un număr de lucrări ale compozitorilor Richard Oschanitzky, Norbert Petri, Wolf Aichelburg, Andreas Porfetye, Frederic Wanek, Stefan Winkler, care vădesc, pe lîngă unele particularităţi muzicale comune, legate de apartenenţa naţională unică, caracteristici personale clar diferenţiate. De asemenea, ca o ilustrare a culturii componistice corale germane din ţara noastră publicăm corul mixt „Siebenbürgische Elegie" („Elegie transilvană") compus de Ernst Irtel pe versurile poetului Adolf Meschendörfer.

În încheierea caietului publicăm lucrarea Ringe recht de Franz Xaver Dressler din ciclul de trei coral-preludii pentru orgă întemeiate pe o melodie de Joh. Jac. Spreng datînd din 1741.

Dorinţa de a prezenta o scurtă antologie a muzicii compozitorilor germani din ţara noastră în cadrul unui caiet (de proporţii restrînse, cum este suplimentul revistei), ne-a împiedecat să publicăm aci lucrări de mare amploare. Vom consacra, în schimb, compozitorului Paul Richter unul din suplimentele noastre muzicale viitoare.

„MUZICA"

1640

ANMERKUNG DER REDAKTION

In den vorliegenden Blättern haben wir uns die Aufgabe gestellt, einige Aspekte aus der Musikkultur der deutschen Minderheit unseres Landes zu zeigen. Diese Kultur wurzelt tief in der historischen Vergangenheit unserer Heimat. Im Hause des Barons Bruckenthal wurde bekanntlich eifrig Musik getrieben und Michael Haydn, der Bruder des grossen klassischen Komponisten Josef Haydn, des ·Vaters der Simfonie, war in Siebenbürgen tätig. Ebenso bekannt ist auch, dass Hermannstadt die erste Stadt im Bereich unseres Vaterlandes war, in der Musikstücke von Mozart zur Aufführung gelangten.

Ungeachtet dessen zogen eine ganze Reihe unserer Musiker, din in früherer Zeit keine günstigen Voraussetzungen für die Entfaltung und Behauptung ihres Talentes fanden, in die Fremde und begaben sich nach Deutschland, wo sie von der grossen Kultur des deutschen Volkes aufgesogen wurden, wie das z. B., in verschiedenen Epochen, mit Waldemar von Baussnern, Rudolf Wagner-Regeny, Norbert von Hannenheim usw. der Fall war.

Heute, da sich in unserem Lande eine Kulturrevolution vollzieht, die allen nationalen Minderheiten die günstigsten Begingungen für die Entwicklung ihrer besonderen Kultur bietet, befindet sich das Musikleben der deutschen nationalen Minderheit in stetem Aufschwung. Hermannstadt, Stalinstadt und Temesvar sind die wichtigsten Zentren, in denen deutsche Musiker unseres Landes in Komposition, Interpretierung und Musikkritik erspriesslich wirken. Die Werke der Komponisten aller Generationen — von Liedern und Chören bis zu Orgelkompositionen und Simfonien — gelangen regelmässig zur Aufführung und stellen sowohl einen Beweis für die Schöpferkraft der deutschen Musiker unseres Landes dar, als auch einen für die ihnen gebotenen Möglichkeiten, als Gleichberechtigte in allen Bereichen des Musiklebens zu wirken.

Die fortschrittlichen Traditionen der deutschen Musik unseres Landes werden von einer grossen Schar von Musikern weitergeführt, die jeder je nach Begabung, Können und Persönlichkeit schaffen, um die neue Musikkultur der deutschen Bevölkerung unseres Landes und so unsere neue Gesamtkultur zu bereichern.

In diesem Heft veröffentlichen wir mehrere Arbeiten der Komponisten Richard Oschanitzky, Norbert Petri, Wolf Aichelburg, Andreas Porfetye, Friedrich Wanek und Stefan Winkler, in denen sich, ausser einigen gemeinsamen, von der nationalen Zugehörigkeit bedingten musikalischen Besondereiten, deutlich unterschiedene persönliche Charakterzüge kundtun. Zur Veranschaulichung der deutschen Chorkompositionen unseres Landes veröffentlichen wir auch den gemischten Chor „Siebenbürgische Elegie“ von Ernst Irtel auf Verse des Dichters Adolf Meschendörfer.

Zum Abschluss bringen wir „Ringe recht“ von Franz Xaver Dressler, aus drei Choralpräludien für Orgel, nach einer Melodie von Joh. Jac. Spreng aus dem Jahre 1741.

Der Wunsch, eine kurze Anthologie des Musikschaffens deutscher Komponisten unseres Landes auf so engem Raum, wie es die Beilage unserer Zeitschrift ist, zu geben, macht es uns unmöglich, Arbeiten grösseren Ausmasses zu drucken. Statt dessen werden wir dem Komponisten Paul Richter eine unserer nächsten Musikbeilagen widmen.

„MUZICA“

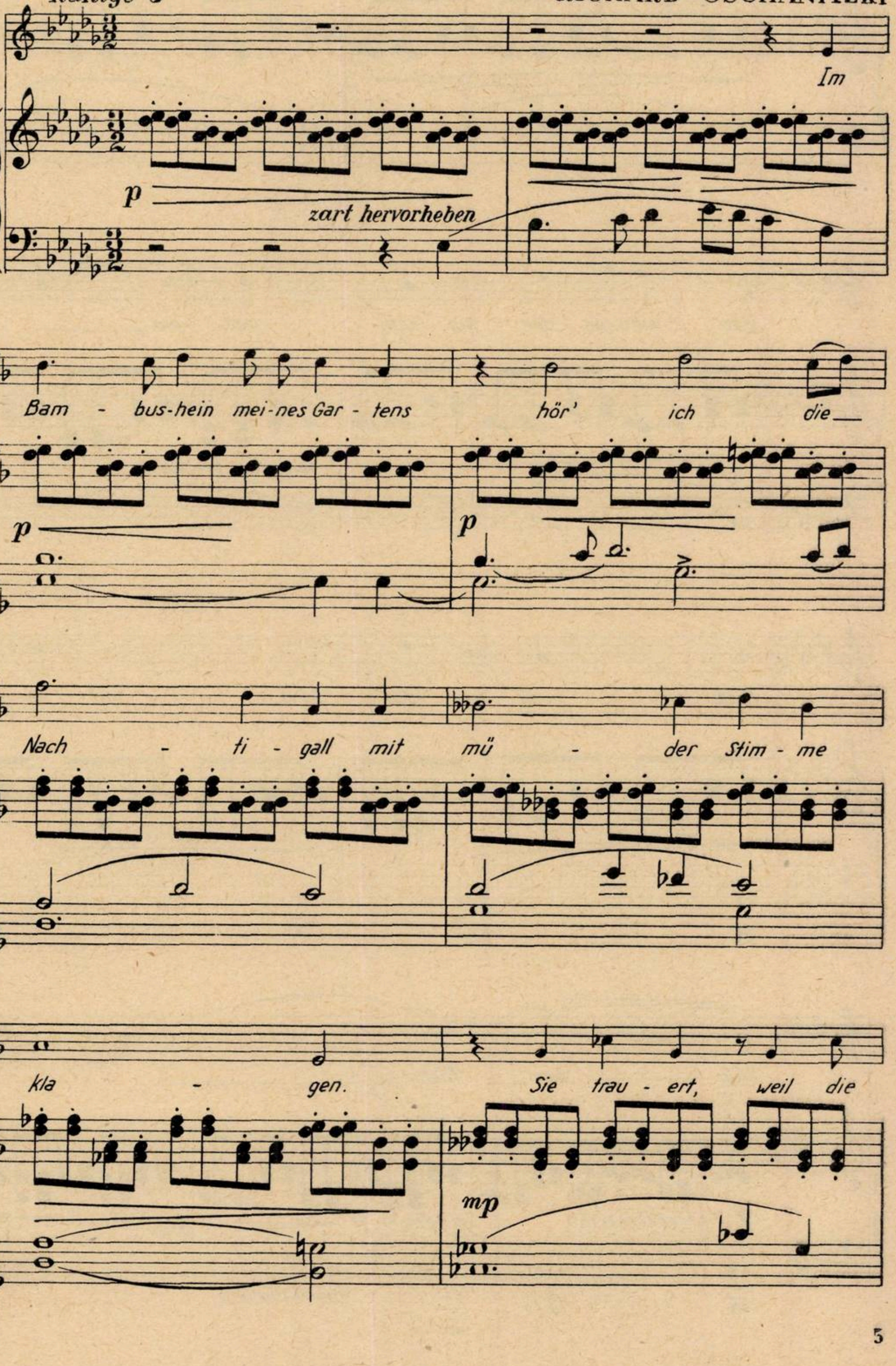
IM BAMBUSHAIN

Aus dem „Japanischem Liederzyklus"

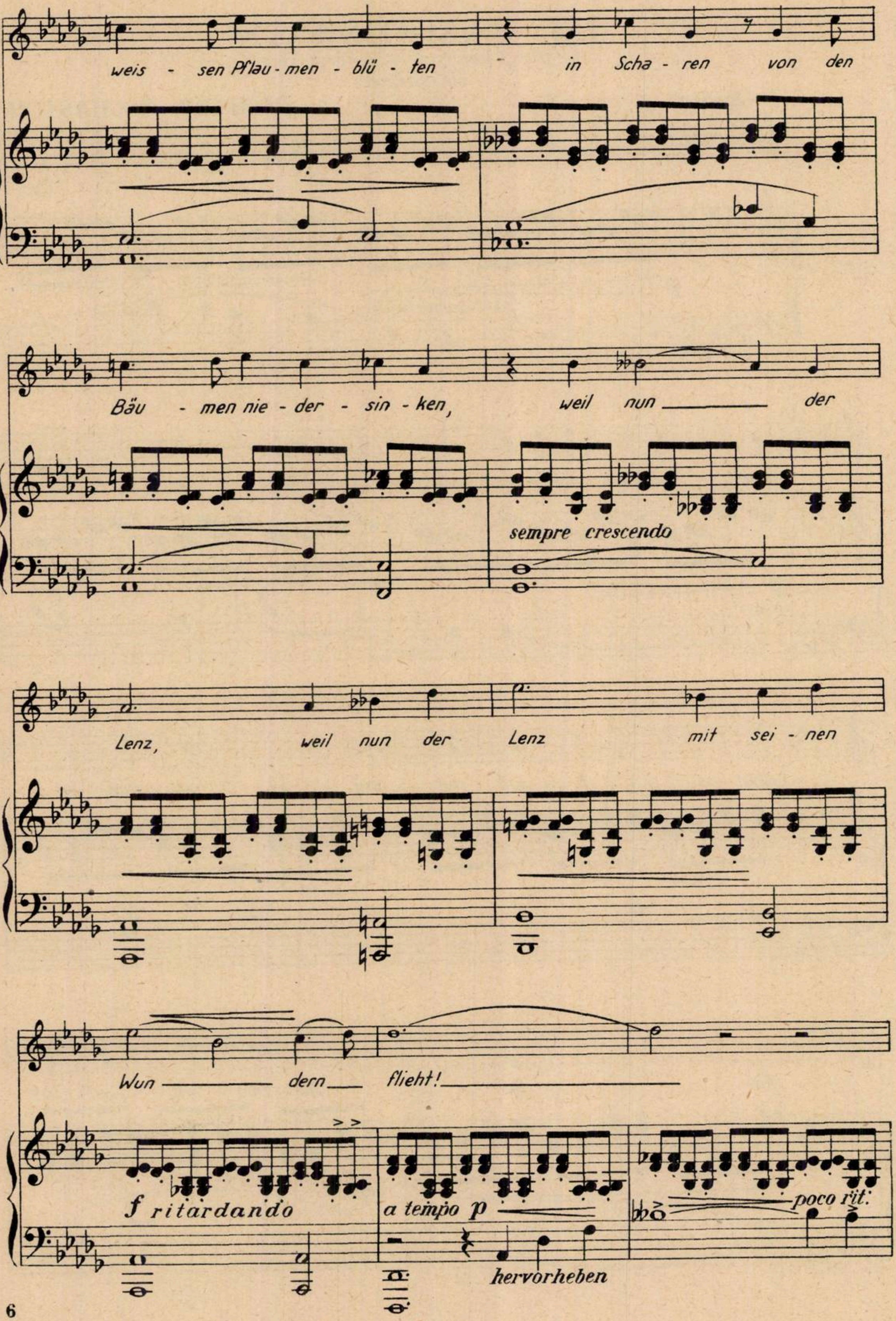
(Okishima)

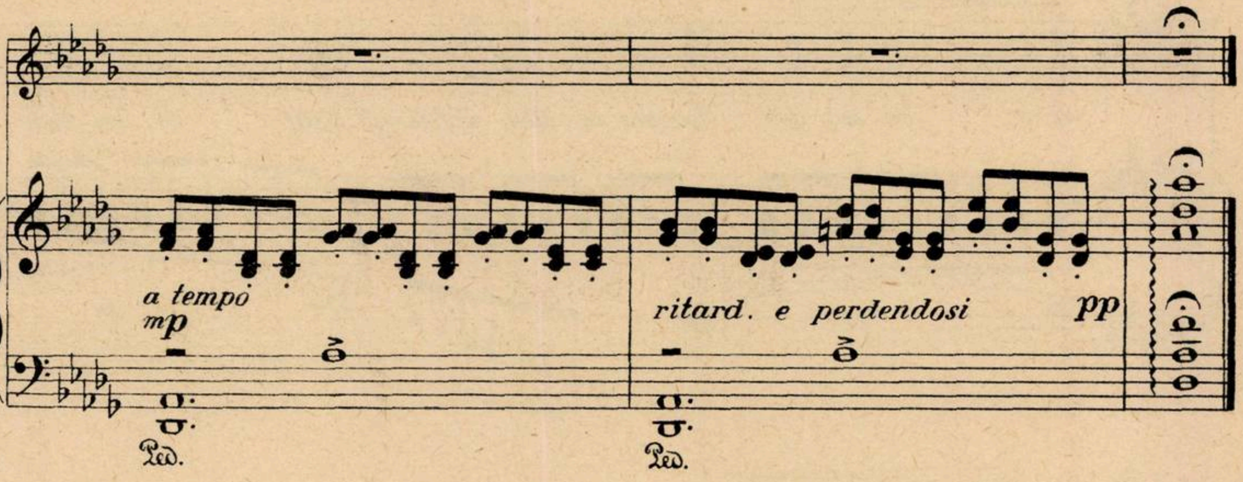
RICHARD OSCHANITZKY

Ruhige 𝅗𝅥



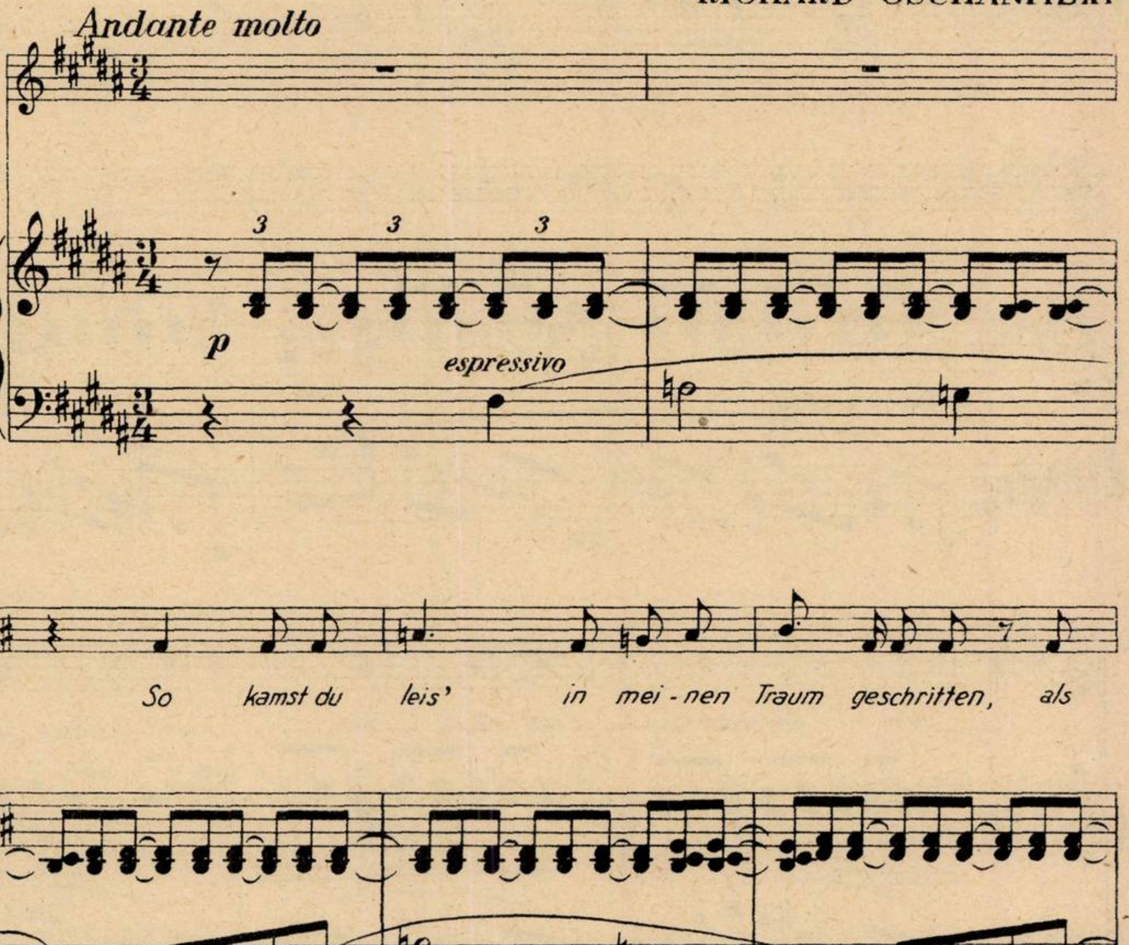
Im
p
zart hervorheben
Bam - bus-hein mei-nes Gar - tens
hör' ich die
p
p
Nach - ti - gall mit
mü - der Stim - me
kla - gen.
Sie trau - ert, weil die
mp

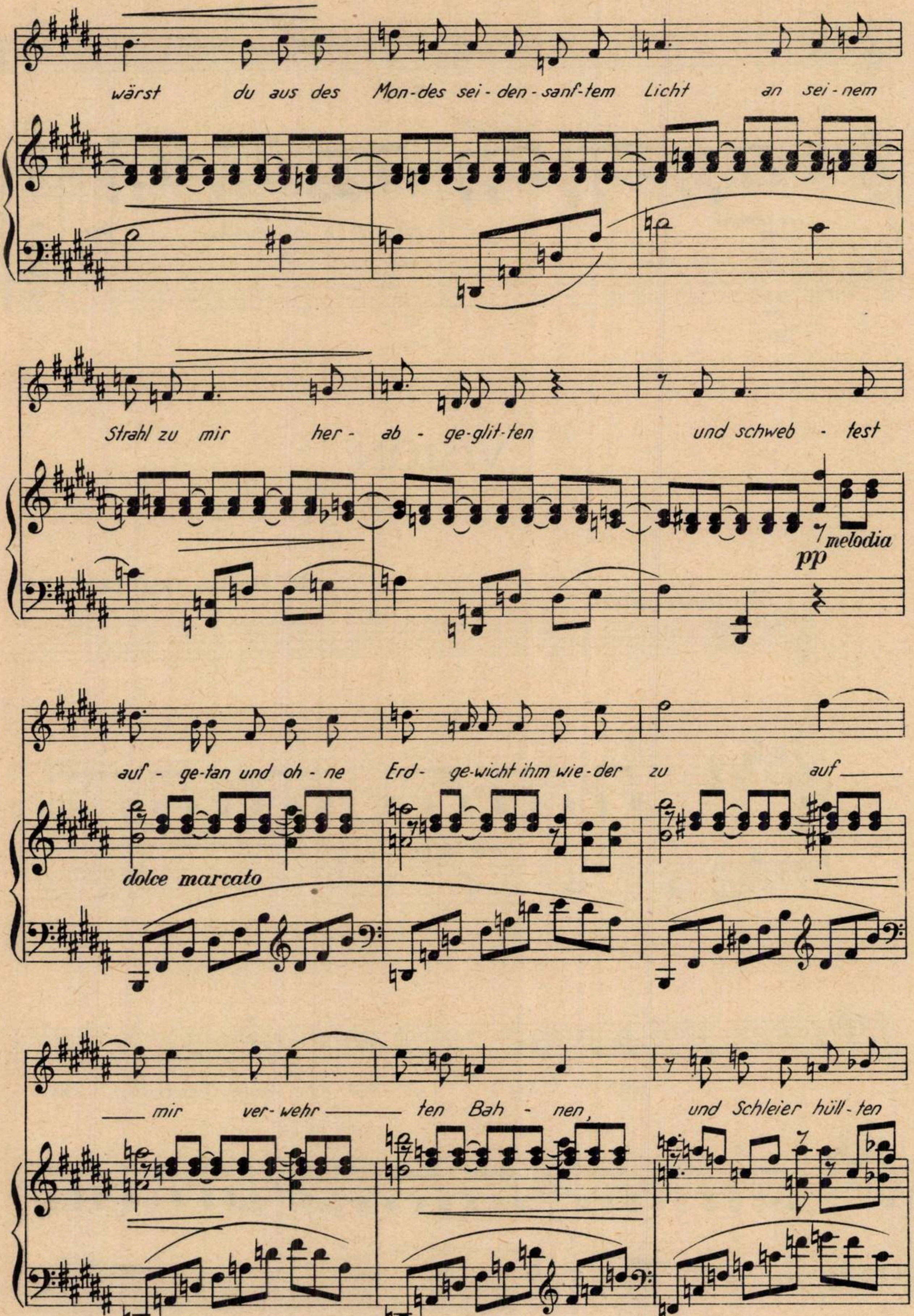

weis - sen Pflau - men - blü - ten in Scha - ren von den
Bäu - men nie - der - sin - ken, weil nun der
sempre crescendo
Lenz, weil nun der Lenz mit sei - nen
Wun dern flieht!
f ritardando
a tempo p
hervorheben
poco rit.

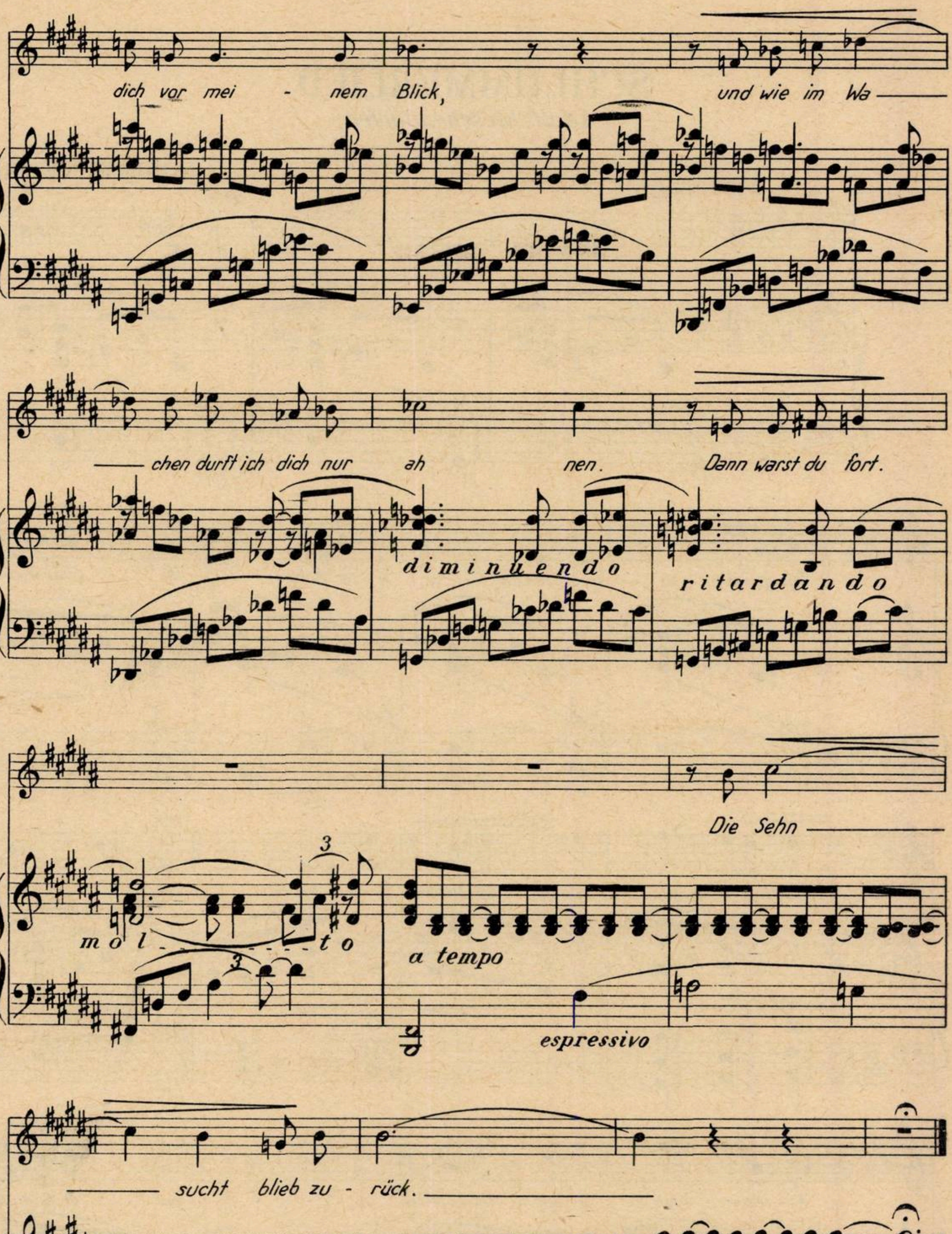

a tempo
mp
ritard. e perdendosi
pp
Ped.
Ped.

VISION

RICHARD OSCHANITZKY


Andante molto
3
3
3
p
espressivo
So kamst du leis' in mei-nen Traum geschritten, als

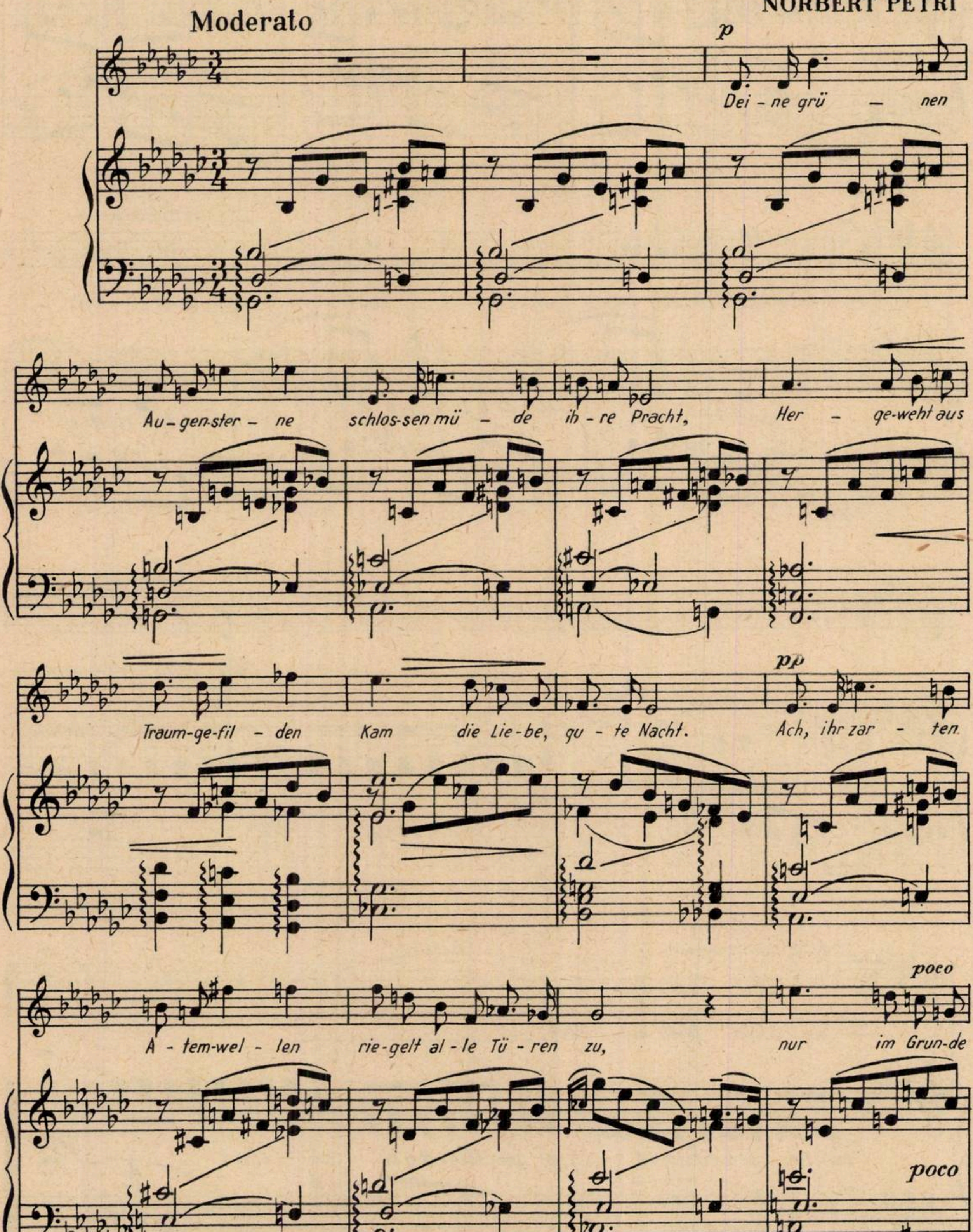

wärst du aus des Mon-des sei-den-sanf-tem Licht an sei-nem
Strahl zu mir her-ab-ge-glit-ten und schweb-test
melodia
pp
auf-ge-tan und oh-ne Erd-ge-wicht ihm wie-der zu auf
dolce marcato
mir ver-wehr ten Bah-nen, und Schleier hüll-ten

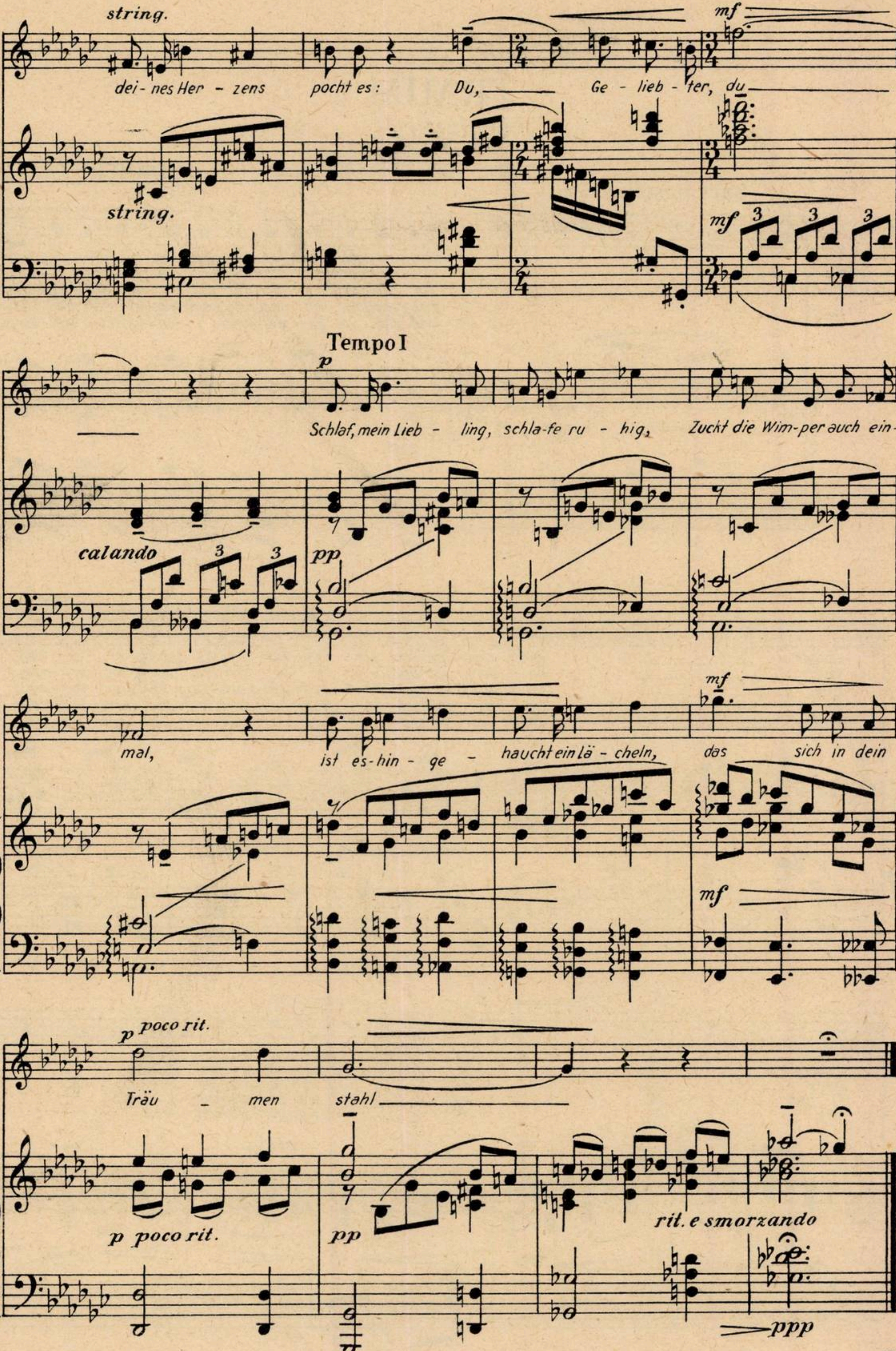

dich vor mei - nem Blick, und wie im Wa
chen durft ich dich nur ah nen. Dann warst du fort.
diminuendo
ritardando
molto
3
a tempo
espressivo
Die Sehn
sucht blieb zu - rück.
molto ritardando
pp perdendosi al fine
ppp
pochissimo marcato

SCHLUMMERLIED

(Adolf Meschendörfer)

NORBERT PETRI

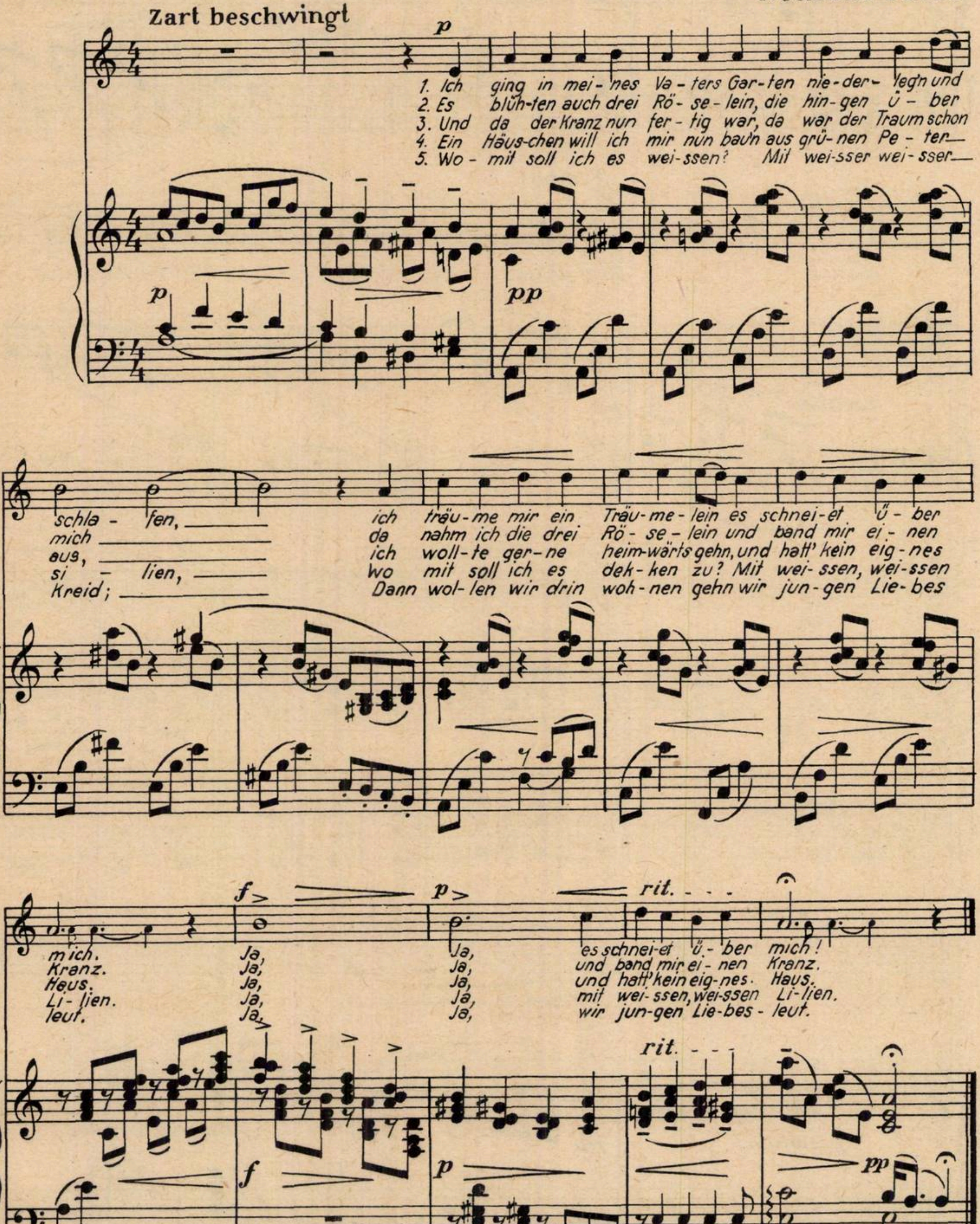

Moderato
p
Dei - ne grü - nen
Au - gen-ster - ne schlos-sen mü - de ih - re Pracht,
Her - ge-weht aus
Traum-ge-fil - den Kam die Lie - be, gu - te Nacht.
pp
Ach, ihr zar - ten
A - tem-wel - len rie - gelt al - le Tü - ren zu,
nur im Grun - de
poco
poco


string.
mf
deines Herzens pocht es: Du, Geliebter, du
string.
mf
Tempo I
p
Schlaf, mein Liebling, schlafe ruhig, Zuckt die Wimper auch einmal,
calando
pp
mf
ist es hingehaucht ein Lächeln, das sich in dein
mf
p poco rit.
Träumen stahl
p poco rit.
pp
rit. e smorzando
ppp

TRAUM

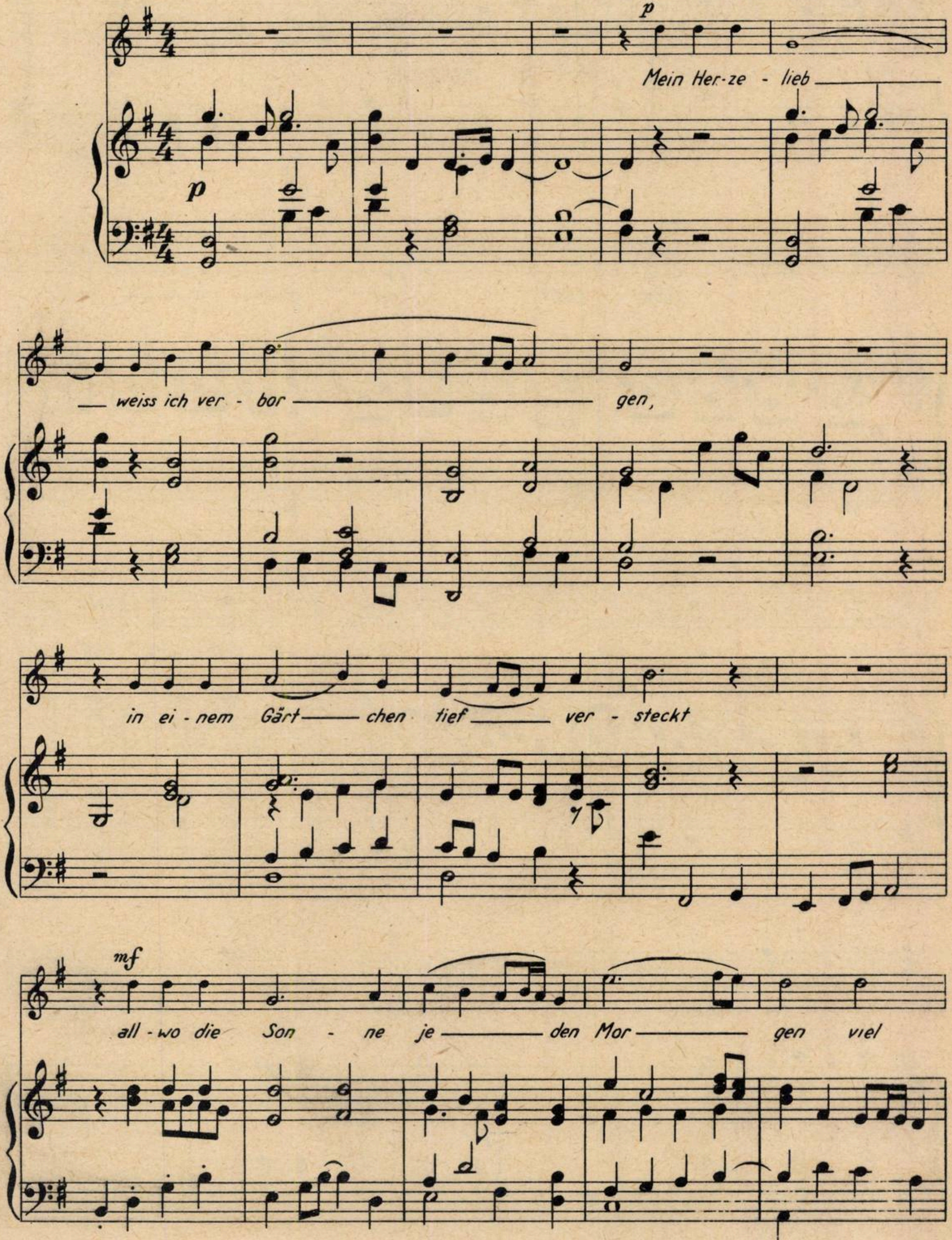
(Volkslied)

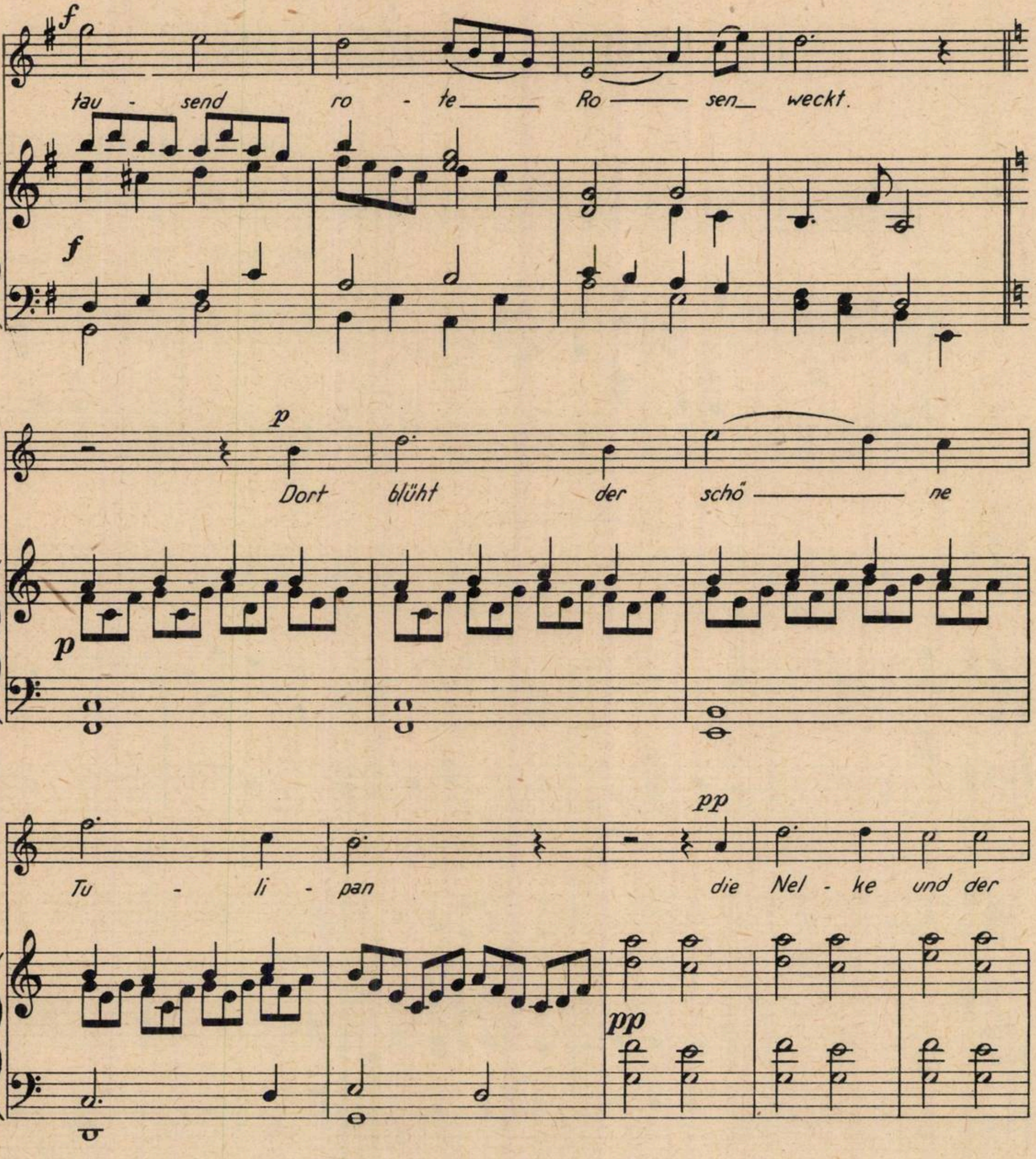
NORBERT PETRI

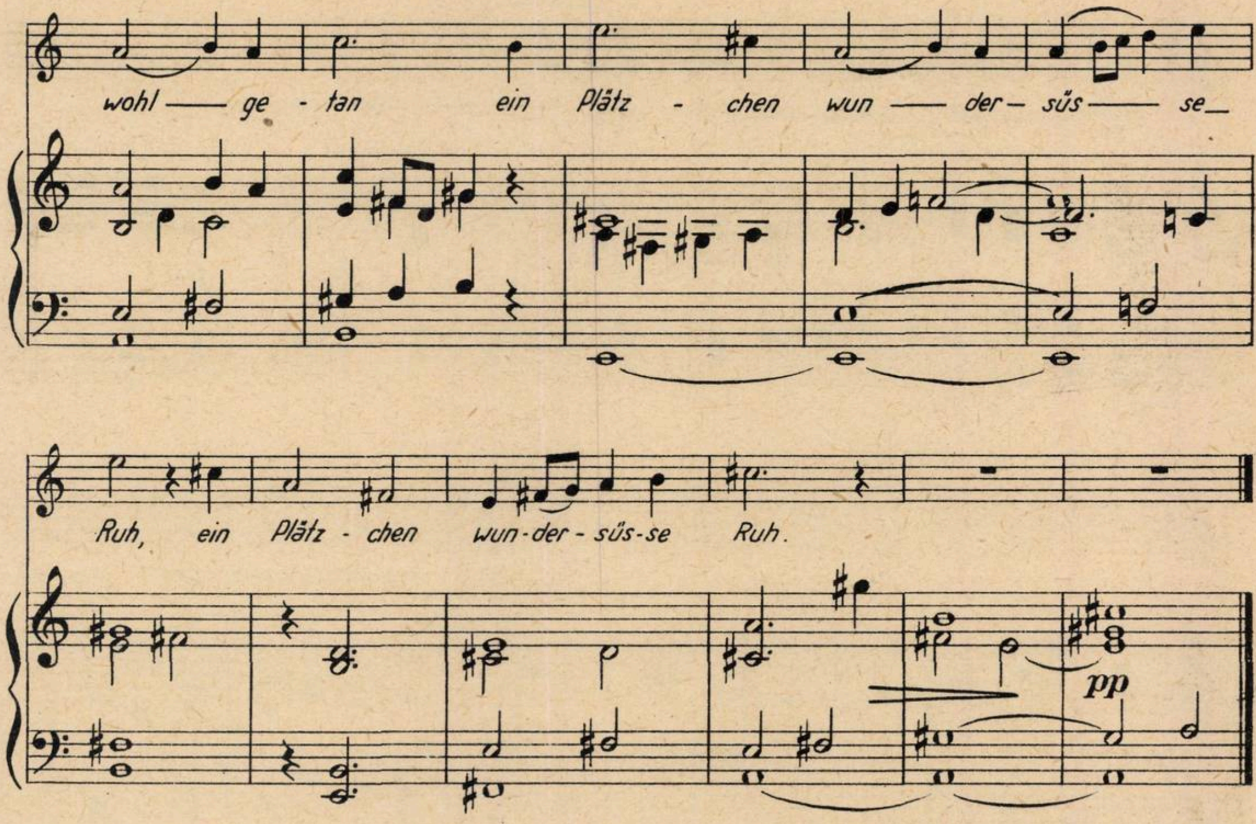

Zart beschwingt
p
1. Ich ging in mei- nes Va- ters Gar- ten nie- der- legn und
2. Es blüh-ten auch drei Rö- se- lein, die hin- gen ü - ber
3. Und da der Kranz nun fer - tig war, da war der Traum schon
4. Ein Häus-chen will ich mir nun baun aus grü- nen Pe- ter-
5. Wo - mit soll ich es wei-ssen? Mit wei-sser wei-sser-
p
pp
schla - fen, ich träu-me mir ein Träu-me-lein es schnei-et ü - ber
mich da nahm ich die drei Rö - se - lein und band mir ei - nen
aus, ich woll-te ger-ne heim-wärts gehn, und hatt' kein eig-nes
si - lien, wo mit soll ich es dek-ken zu? Mit wei-ssen, wei-ssen
Kreid; Dann wol-len wir drin woh-nen gehn wir jun-gen Lie-bes
f
p
rit.
mich. Ja, Ja, es schnei-et ü- ber mich!
Kranz. Ja, Ja, und band mir ei- nen Kranz.
Haus. Ja, Ja, und hatt' kein eig-nes Haus.
Li-lien. Ja, Ja, mit wei-ssen, wei-ssen Li-lien.
leut. Ja, Ja, wir jun-gen Lie-bes-leut.
rit.
f
p
pp

IN EINEM GÄRTCHEN...

WOLF AICHELBURG


p
Mein Her-ze - lieb
weiss ich ver - bor - gen,
in ei - nem Gärt - chen tief ver - steckt
mf
all - wo die Son - ne je - den Mor - gen viel

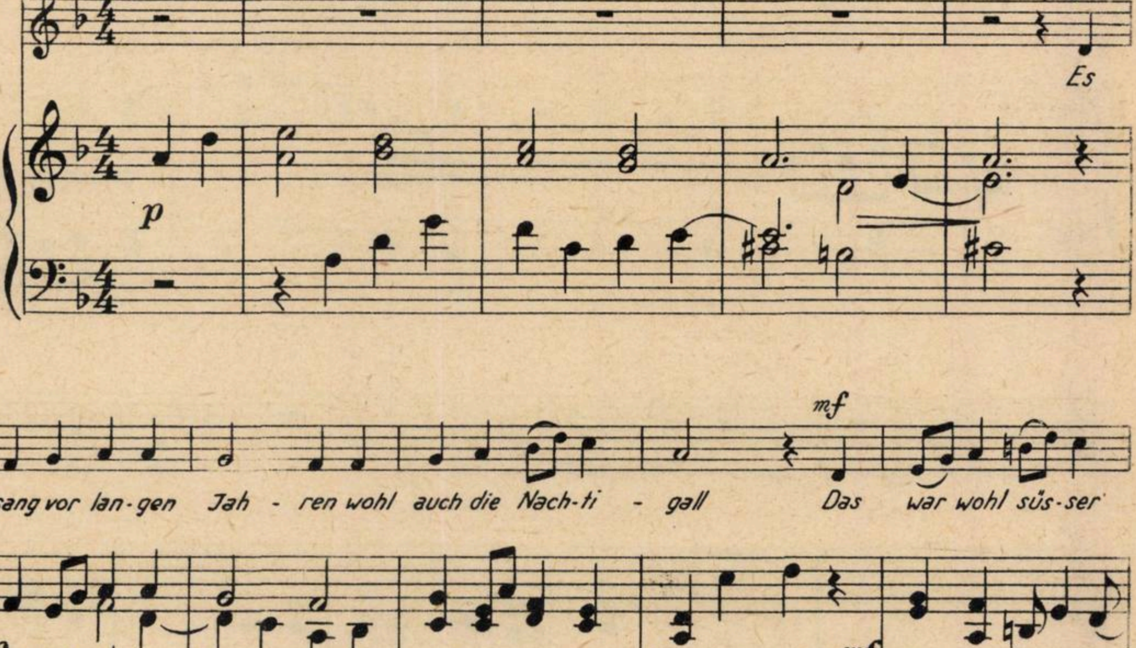

f
tau - send ro - te Ro sen weckt.
f
p
Dort blüht der schö ne
p
Tu - li - pan die Nel - ke und der
pp
pp
Frau - en - schuh. Dort find' ich all - zeit
p
p

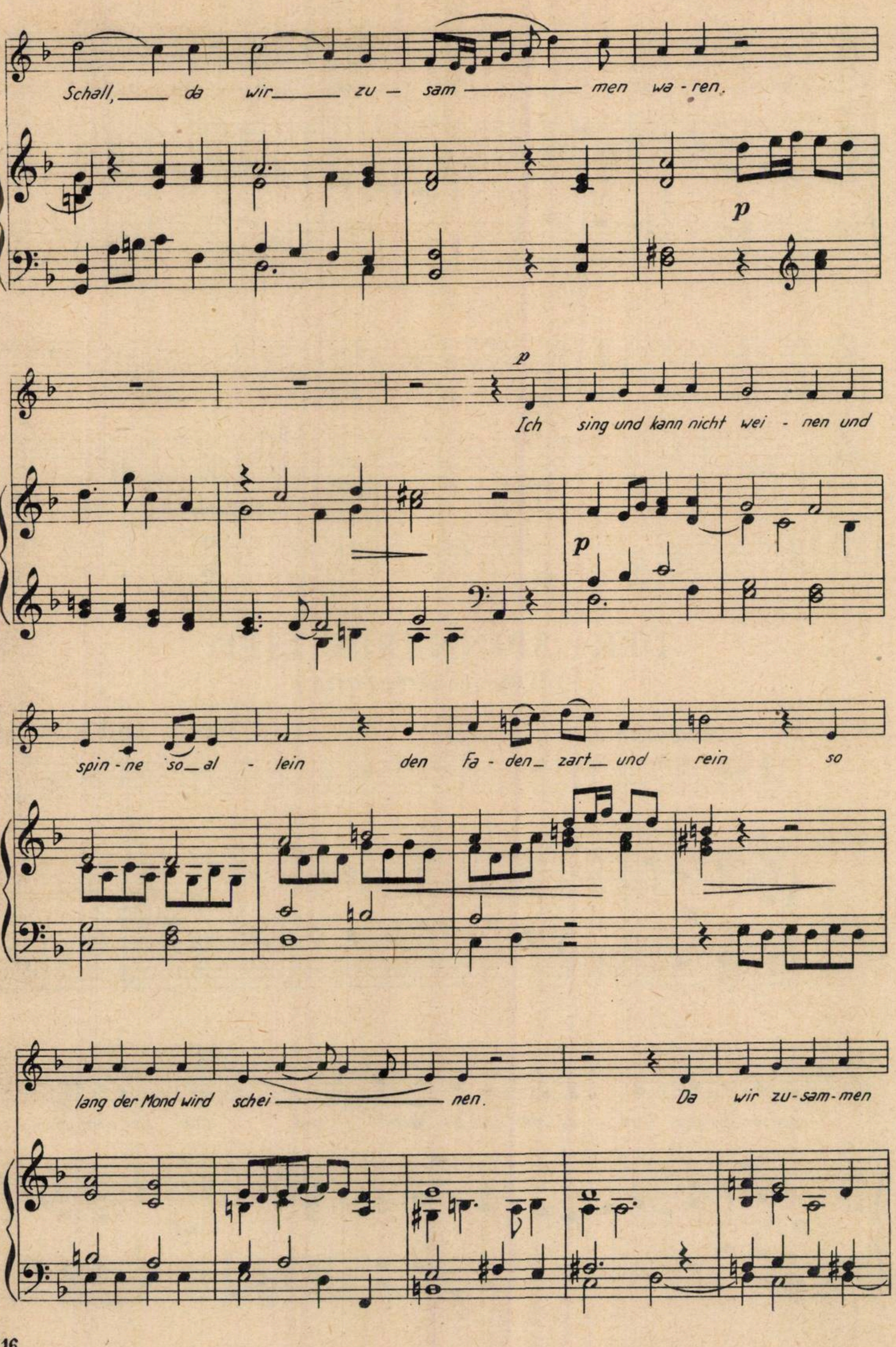

wohl — ge - tan ein Plätz - chen wun — der — süs — se
Ruh, ein Plätz - chen wun-der-süs-se Ruh.
pp

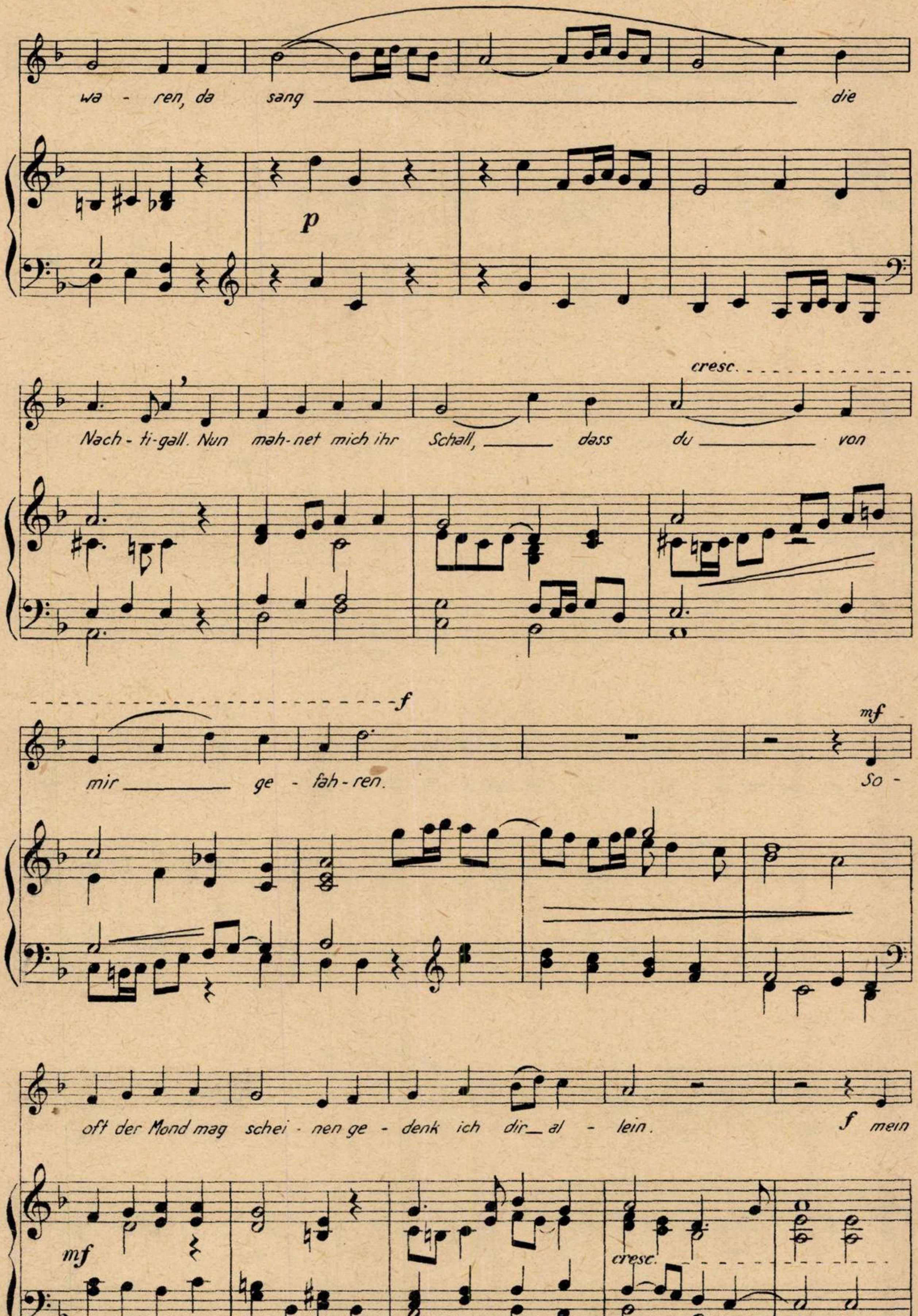
DER SPINNERIN LIED
(Clemens Brentano)

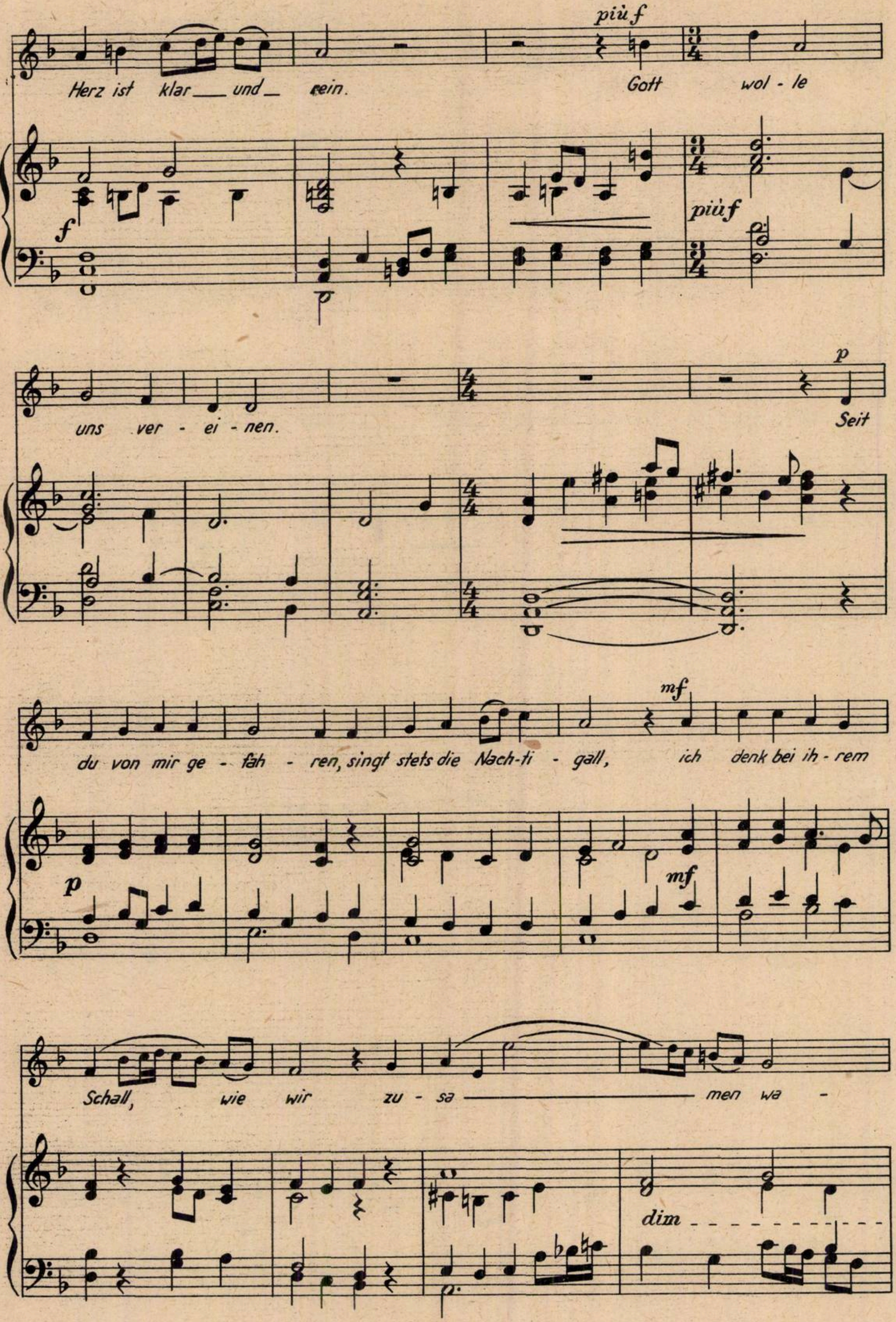
Andante

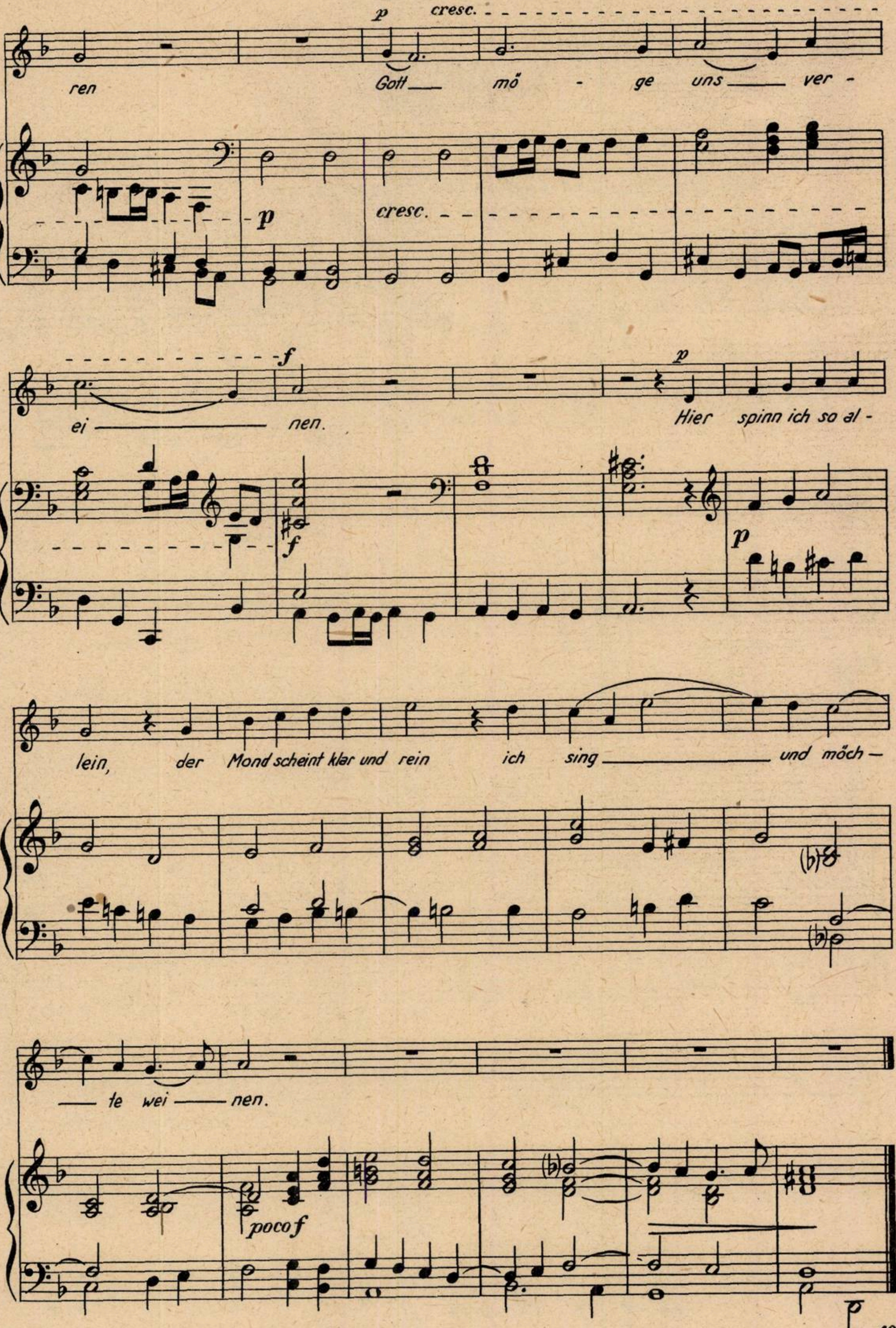
WOLF AICHELBURG


p
Es
p
sang vor lan-gen Jah - ren wohl auch die Nach-ti - gall Das war wohl süs-ser
p
mf
mf


Schall, da wir zu - sam - men wa - ren.
p
p
Ich sing und kann nicht wei - nen und
p
spin - ne so al - lein den Fa - den zart und rein so
lang der Mond wird schei - nen.
Da wir zu - sam - men


wa - ren, da sang die
p
cresc.
Nach - ti - gall. Nun mah - net mich ihr Schall, dass du von
f
mf
mir ge - fah - ren. So -
mf
cresc.
f
oft der Mond mag schei - nen ge - denk ich dir al - lein. mein

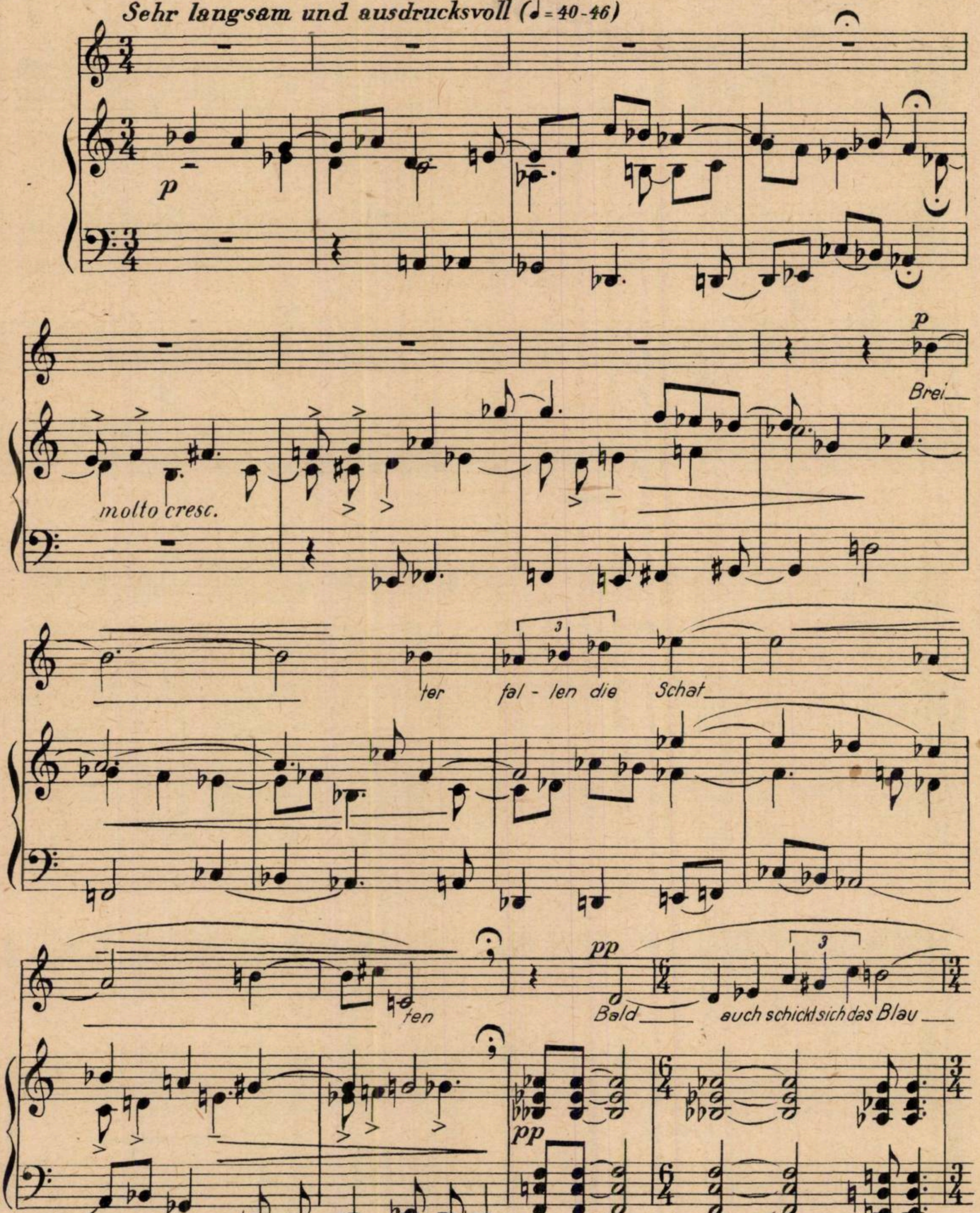

più f
Herz ist klar und rein. Gott wol - le
f
più f
uns ver - ei - nen. Seit
p
du von mir ge - fah - ren, singt stets die Nach-ti - gall, ich denk bei ih - rem
mf
p
mf
Schall, wie wir zu - sa men wa -
dim

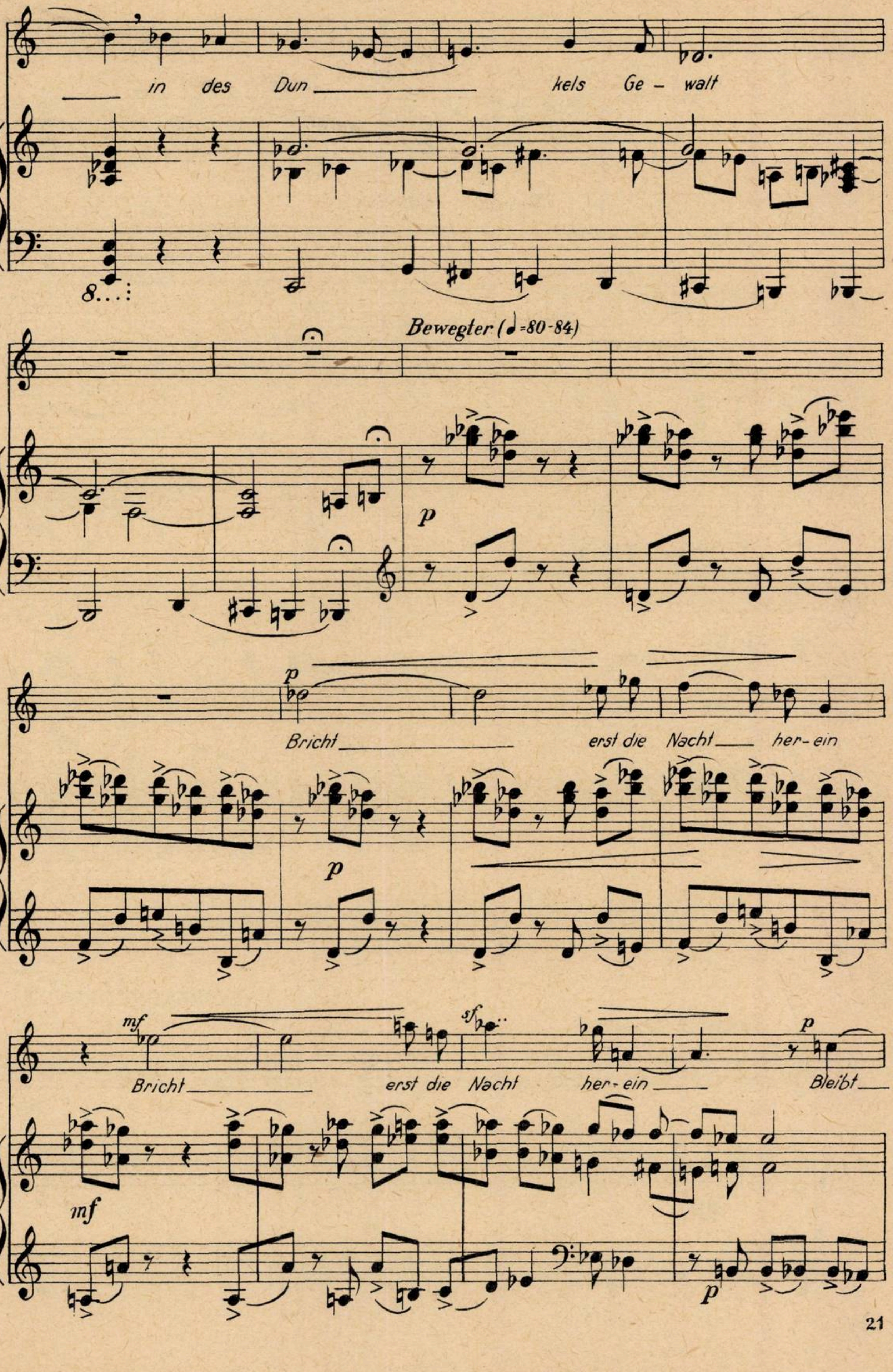

p
cresc.
ren
Gott — mö - ge uns — ver -
p
cresc.
f
ei — nen.
p
Hier spinn ich so al -
f
p
lein, der Mond scheint klar und rein ich sing — und möch —
— te wei — nen.
poco f

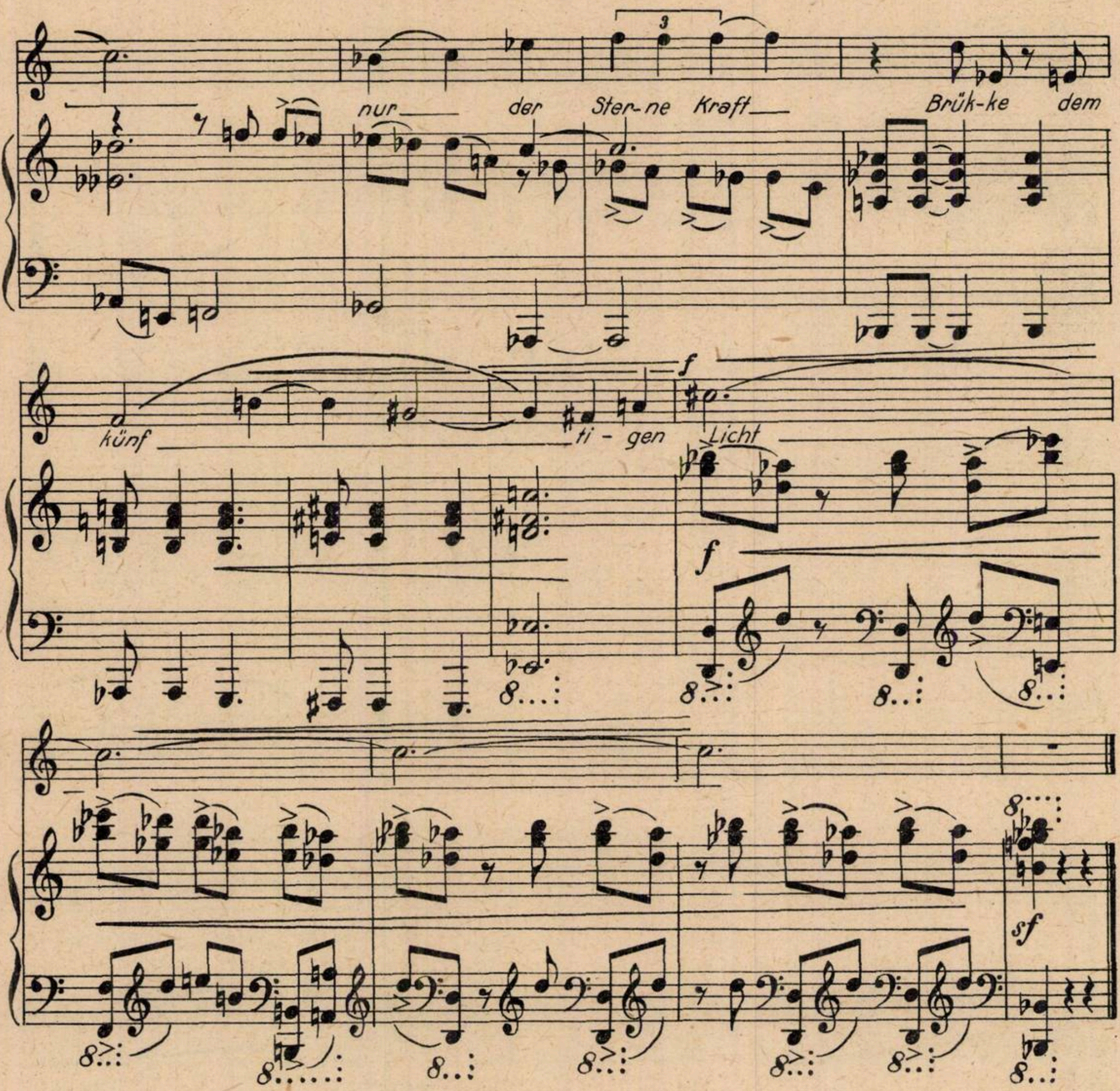
ABEND

(Irene Mokka)

ANDREAS PORFETYE


Sehr langsam und ausdrucksvoll (♩ = 40-46)
p
molto cresc.
p
Brei
ter fal - len die Schat
ten
pp
Bald auch schickt sich das Blau
pp
8

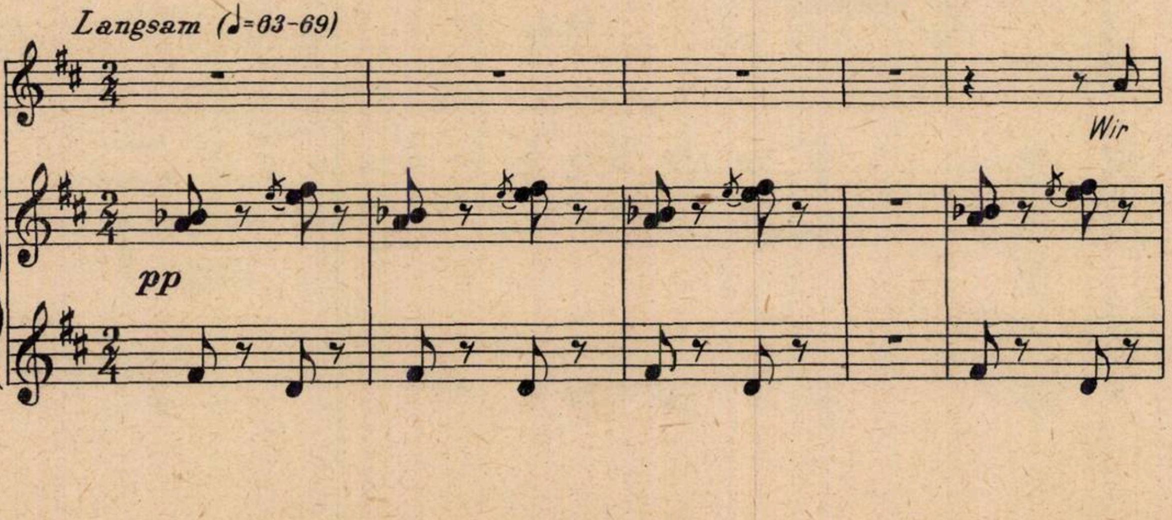

in des Dun — kels Ge - walt
8...
Bewegter (𝅗𝅥=80-84)
p
p
Bricht — erst die Nacht — her - ein
p
mf
Bricht — erst die Nacht her - ein —
sf
p
Bleibt —
mf
p

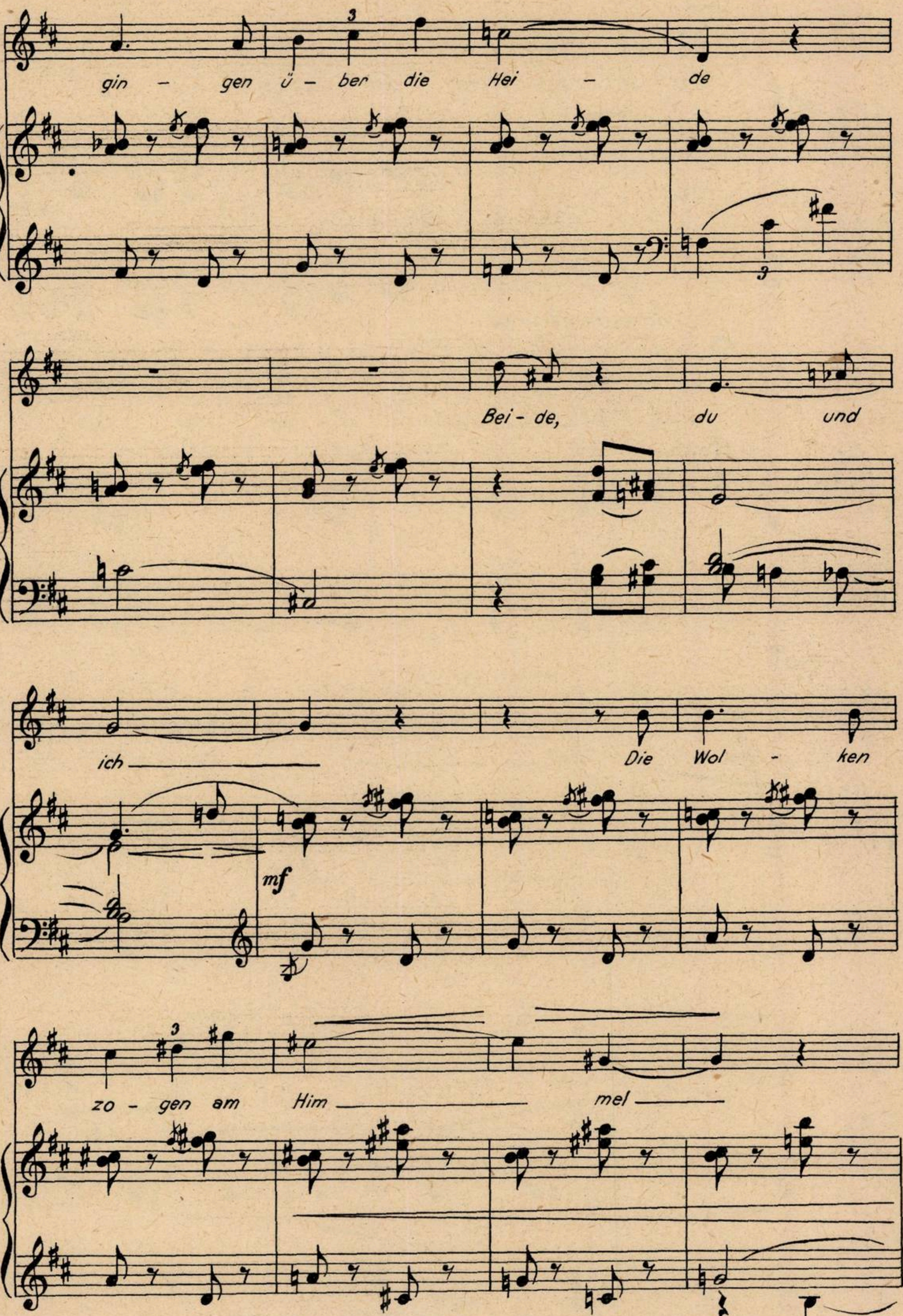

nur der Ster-ne Kraft
Brük-ke dem
künf ti-gen Licht
f
f
sf
3

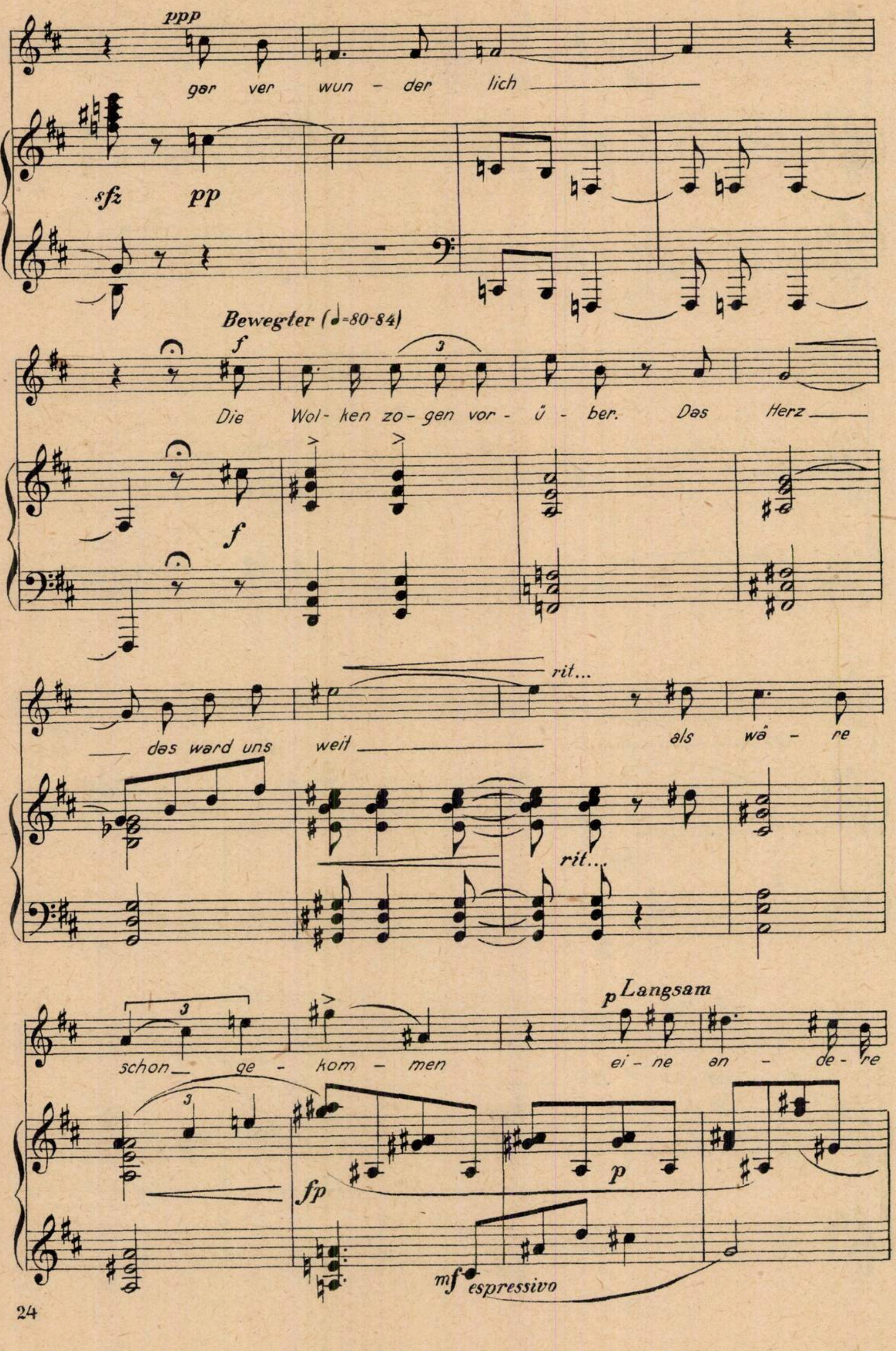
WIR GINGEN ÜBER DIE HEIDE

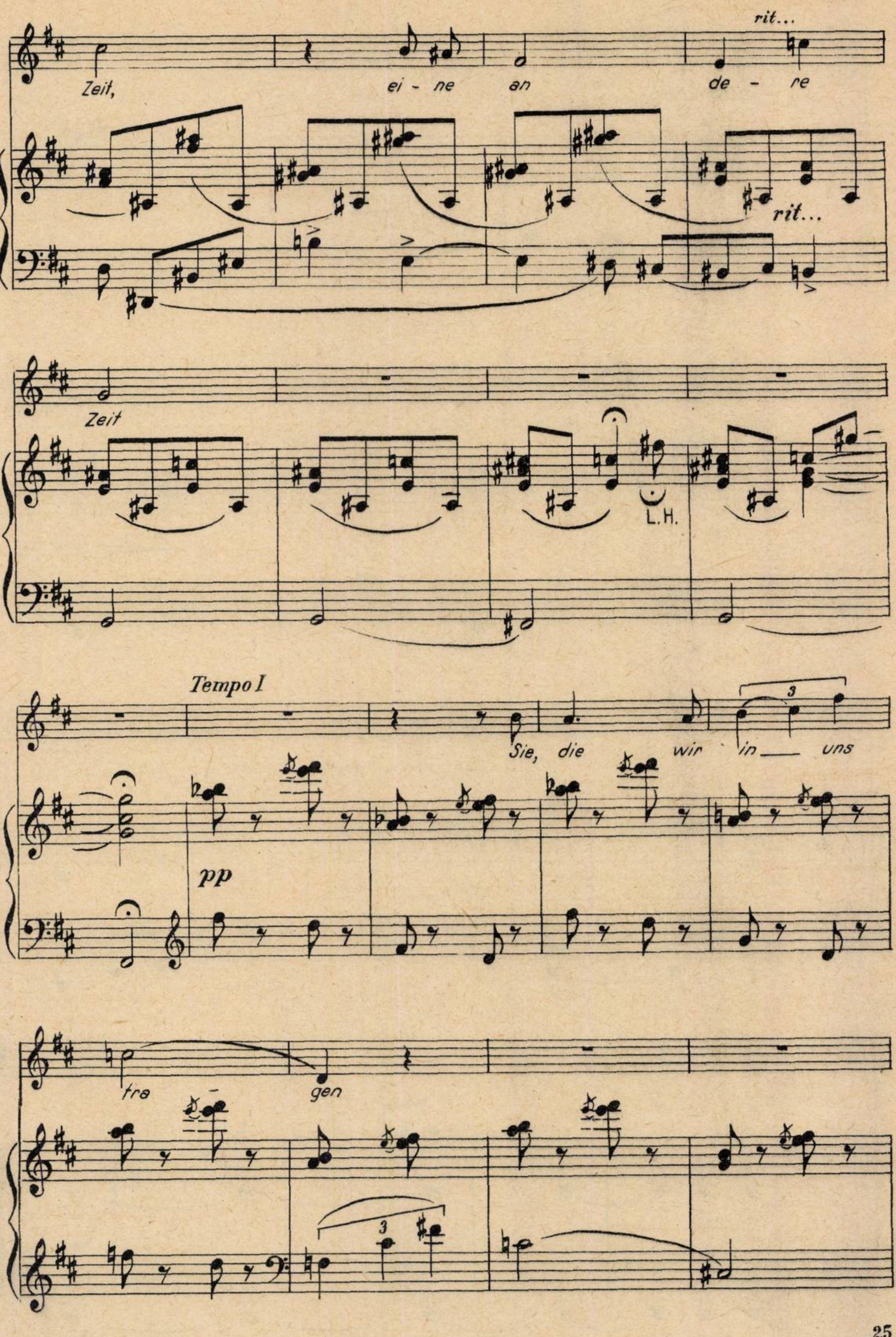
(Hermann Claudius)

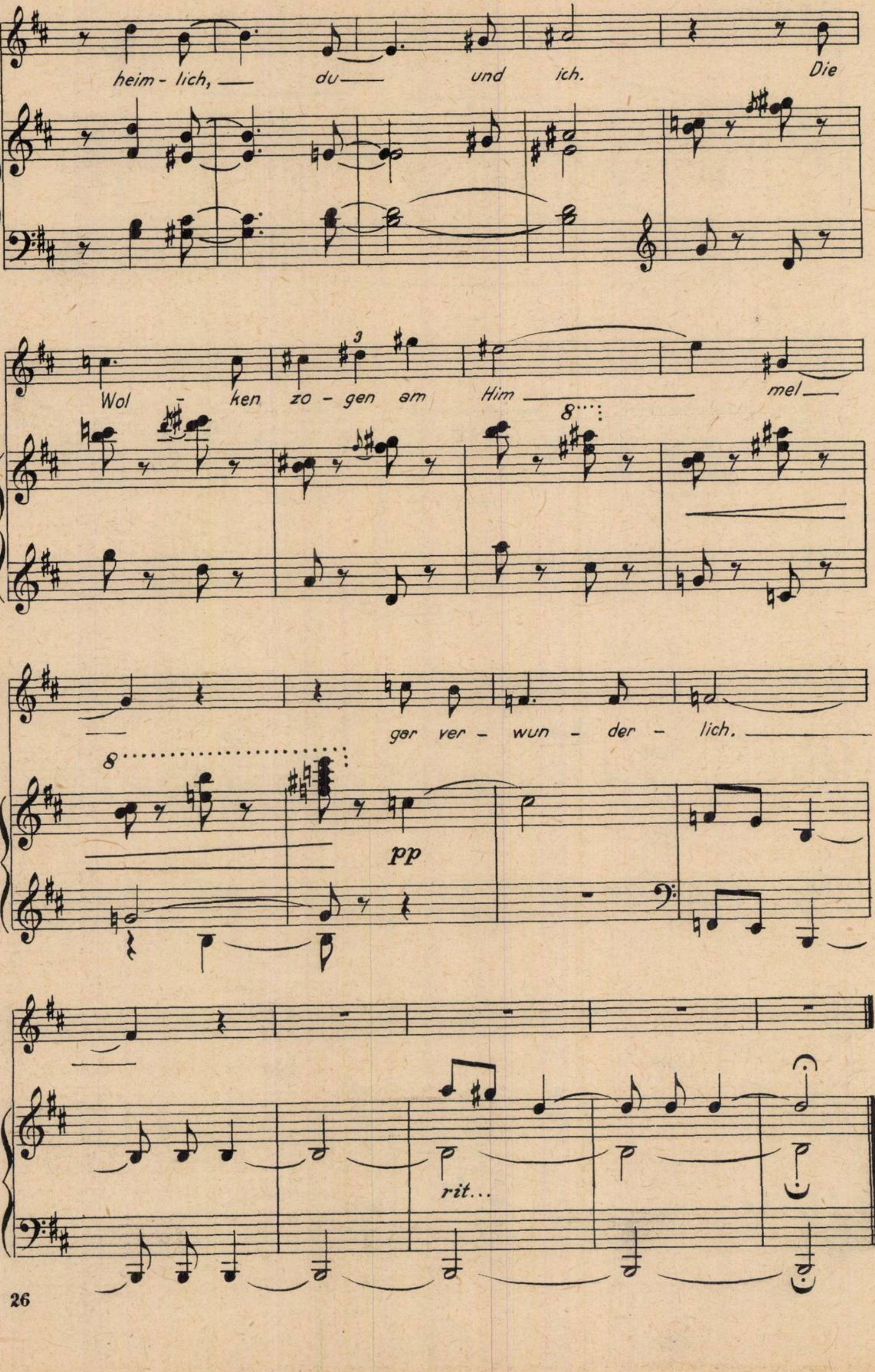
ANDREAS PORFETYE


Langsam (♩=63-69)
Wir
pp


gin - gen ü - ber die Hei - de
Bei - de, du und
ich
Die Wol - ken
zo - gen am Him mel
mf
3


ppp
gar ver wun - der lich
sfz
pp
Bewegter (♩=80-84)
f
3
Die Wol - ken zo - gen vor - ü - ber. Das Herz
f
rit...
das ward uns weit
als wä - re
rit...
3
schon ge - kom - men
p Langsam
ei - ne an - de - re
3
fp
p
mf espressivo

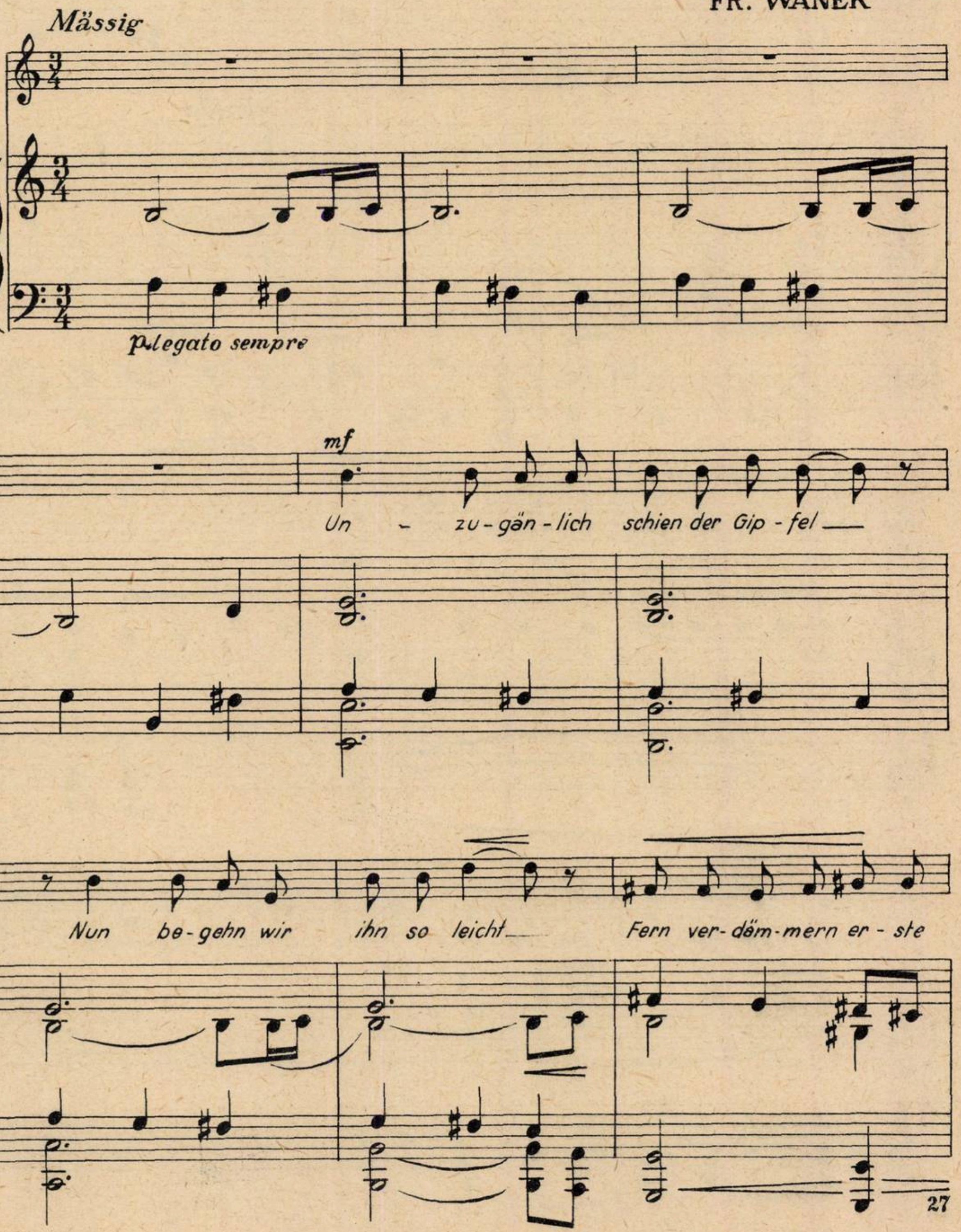

rit...
Zeit, ei - ne an de - re
rit...
Zeit
L.H.
Tempo I
pp
Sie, die wir in uns
3
tra - gen
3

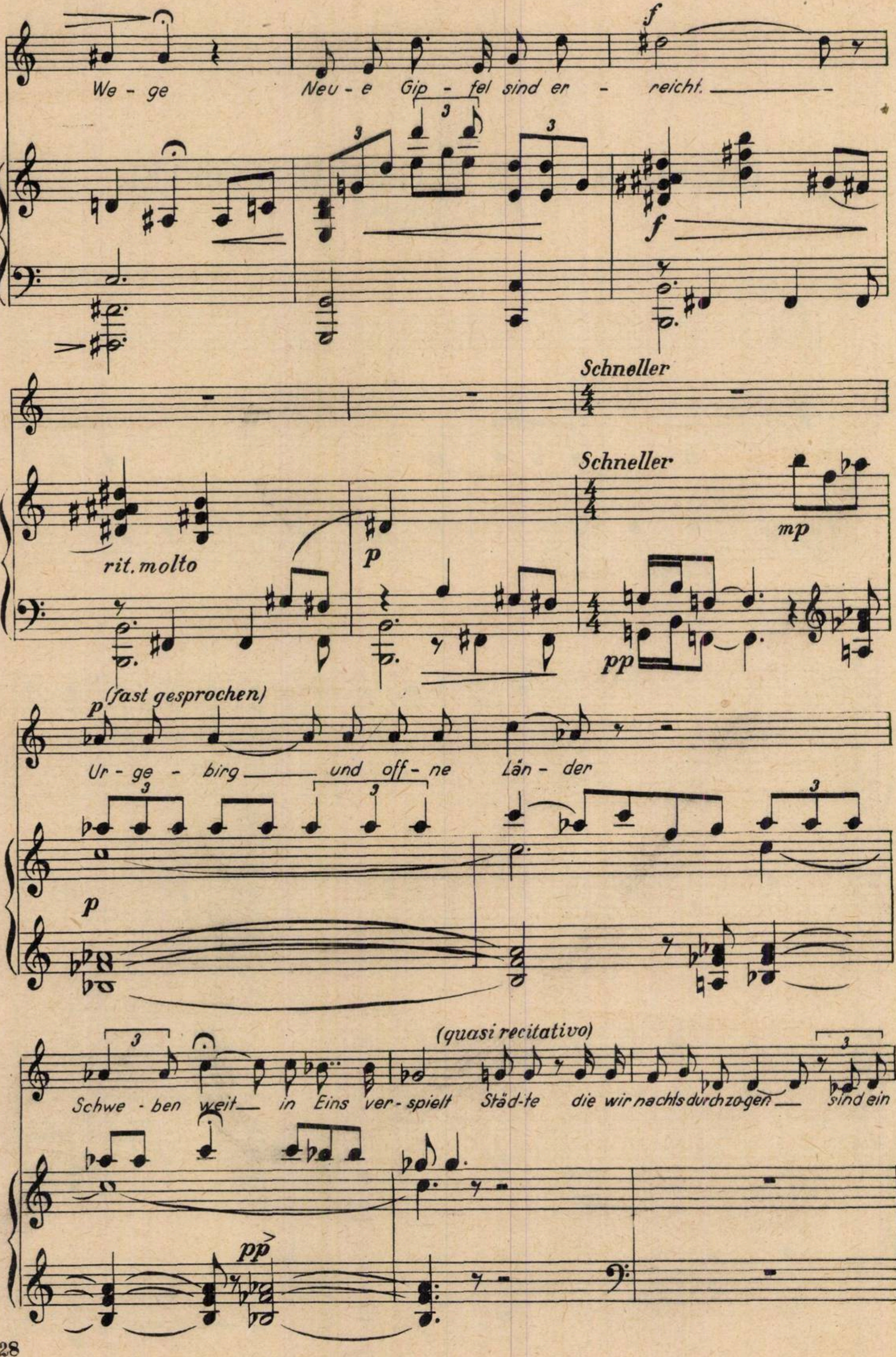

heim-lich, du und ich. Die
Wol-ken zo-gen am Him-mel
gar ver-wun-der-lich.
3
8
pp
rit...

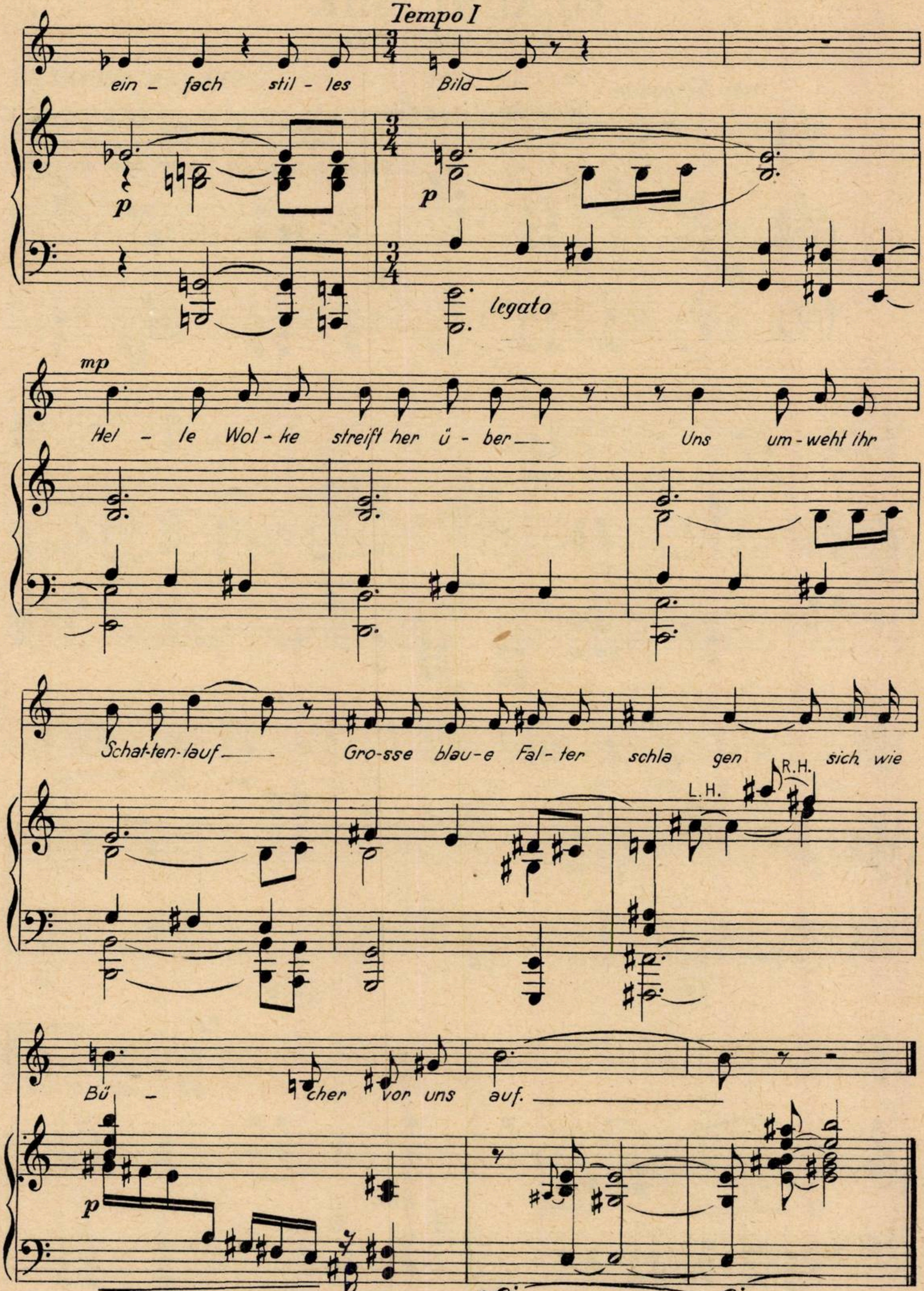
UNZUGÄNGLICH SCHIEN DER GIPFEL

(Hans Carossa)

FR. WANEK


Mässig
p legato sempre
mf
Un - zu-gän-lich schien der Gip-fel
Nun be-gehn wir ihn so leicht
Fern ver-däm-mern er-ste

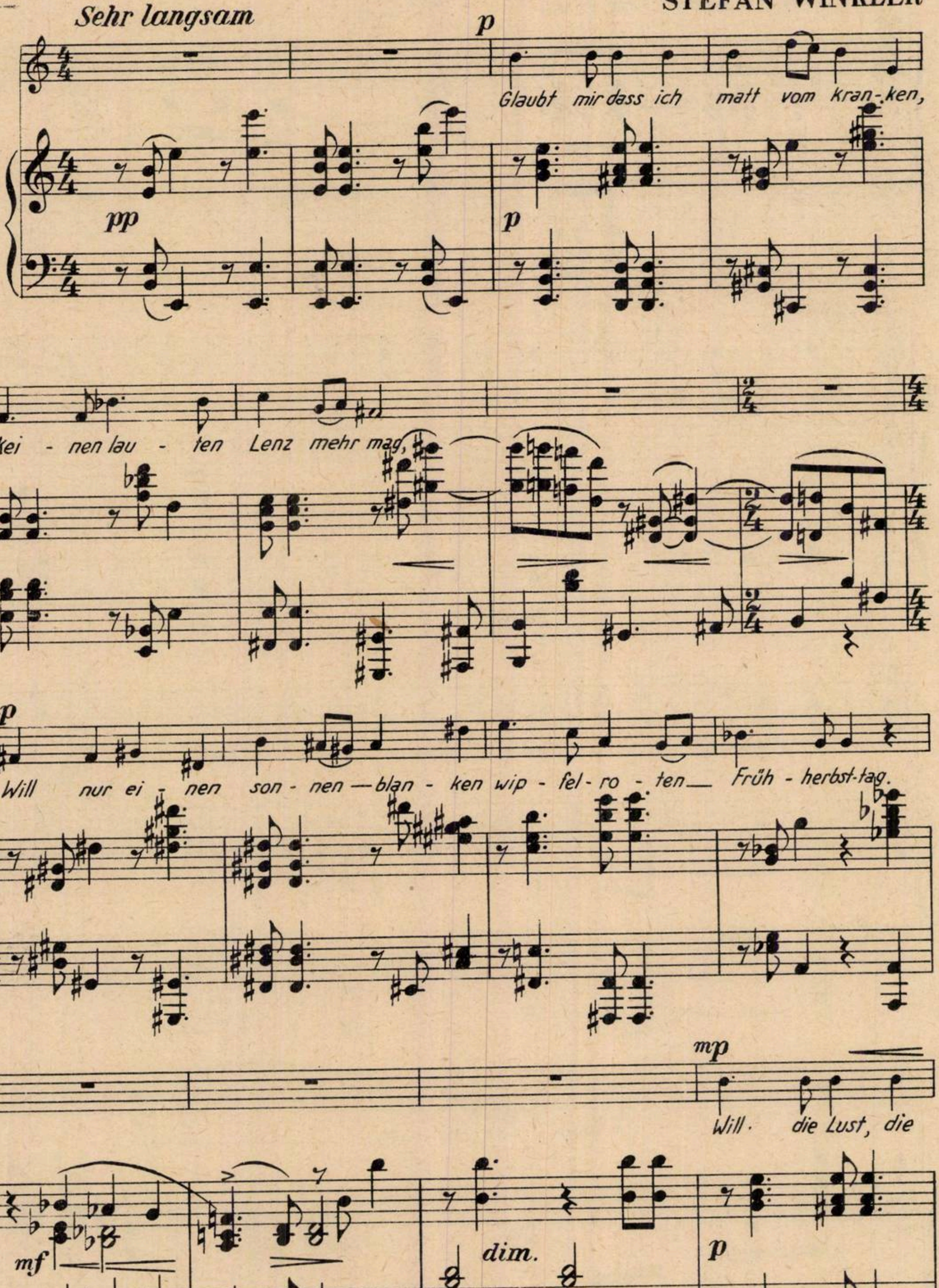

We - ge
Neu - e Gip - fel sind er - reicht.
f
f
Schneller
Schneller
rit. molto
p
mp
pp
(fast gesprochen)
p
Ur - ge - birg und off - ne Län - der
p
(quasi recitativo)
Schwe - ben weit in Eins ver - spielt Städ-te die wir nachts durchzogen sind ein
pp

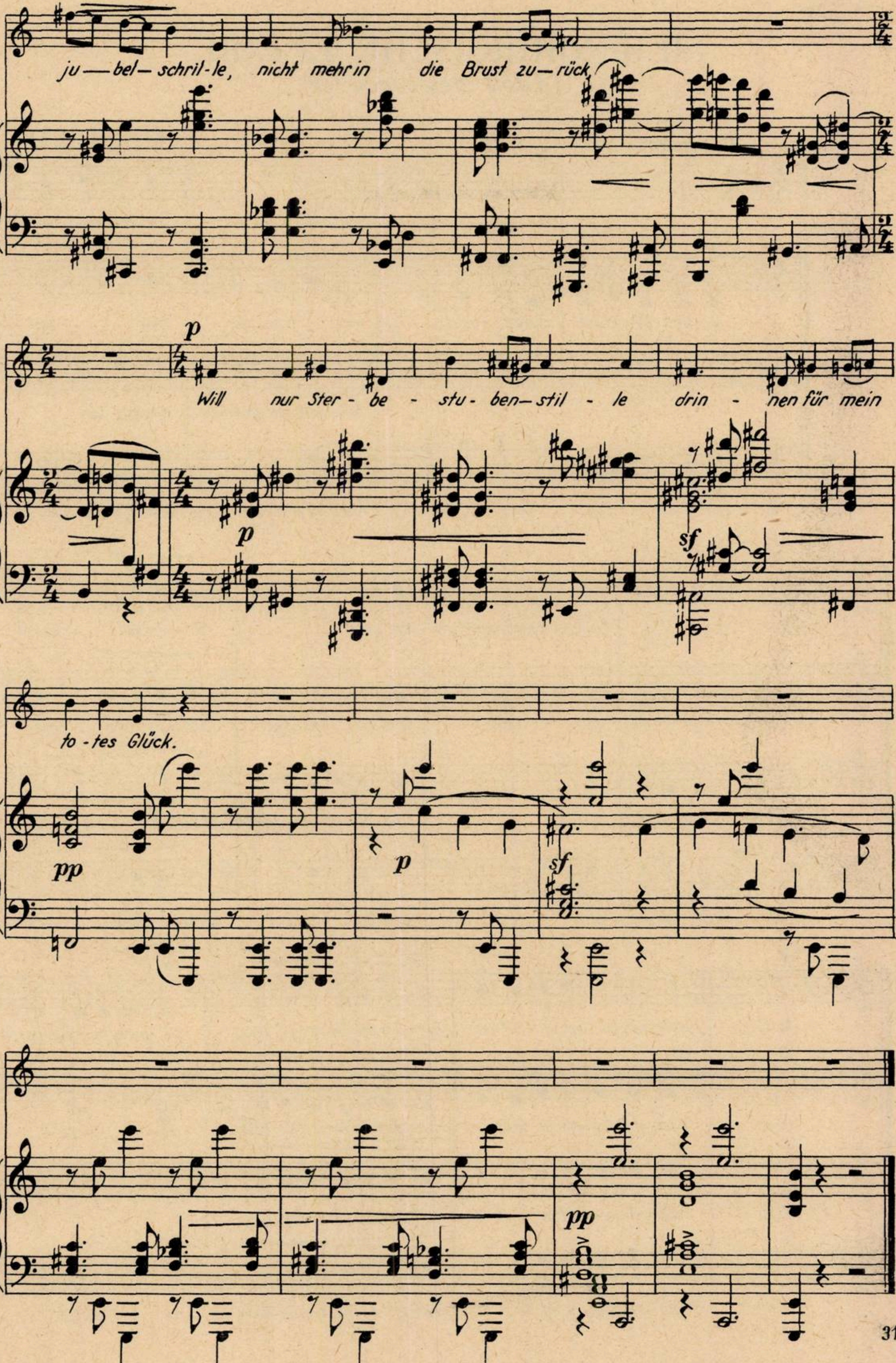

Tempo I
ein - fach stil - les Bild
p
p
legato
mp
Hel - le Wol - ke streift her ü - ber
Uns um - weht ihr Schat - ten - lauf
Gro - sse blau - e Fal - ter schla gen sich wie
L.H.
R.H.
Bü - cher vor uns auf.
p
f

GLAUBT MIR

(Rainer Maria Rilke)

STEFAN WINKLER

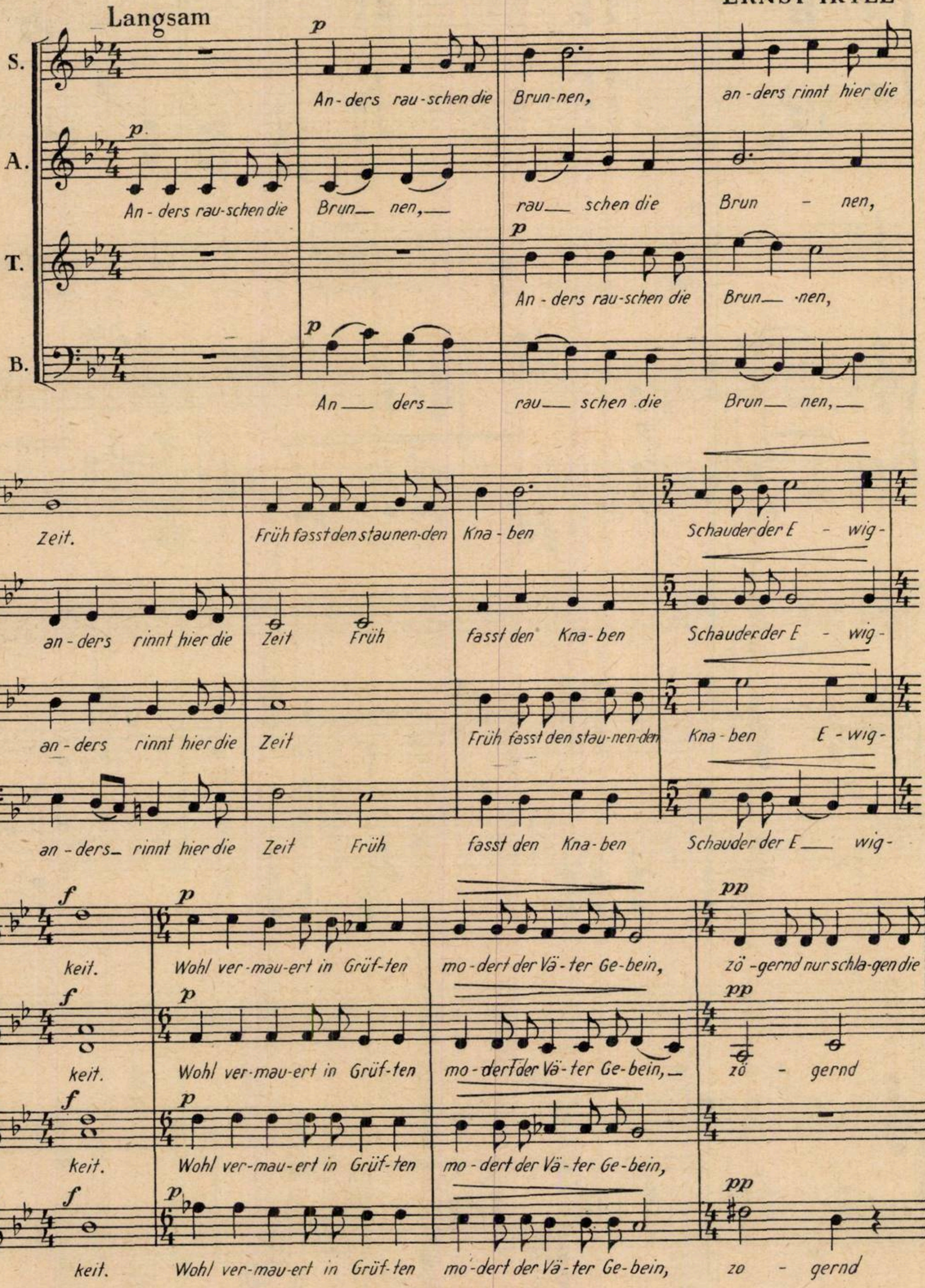

Sehr langsam
p
Glaubt mir dass ich matt vom kran-ken,
pp
p
kei - nen lau - ten Lenz mehr mag,
mp
Will nur ei - nen son - nen — blan - ken wip - fel - ro - ten — Früh - herbst - tag.
mf
dim.
mp
Will die Lust, die
p

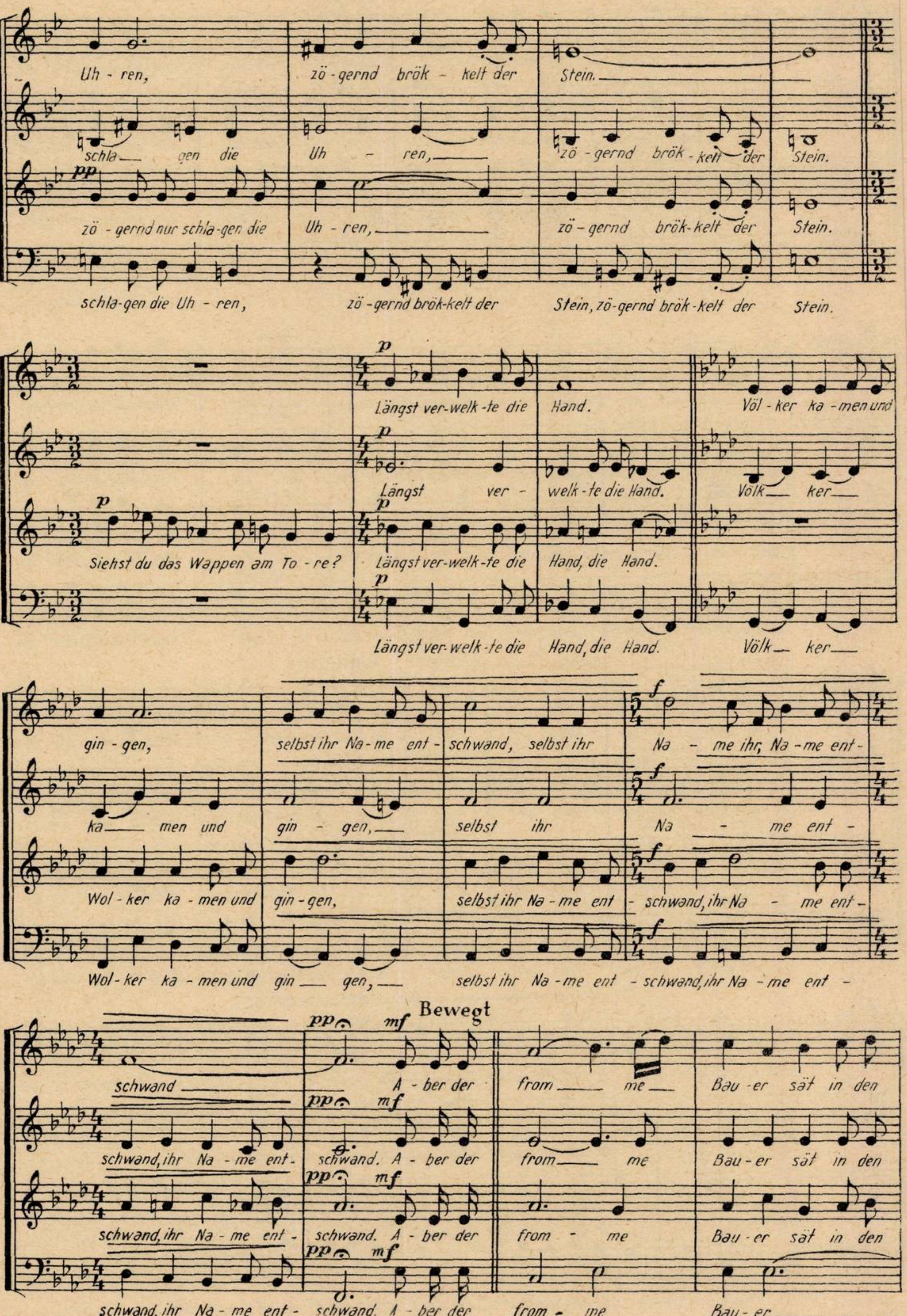

ju — bel — schril - le, nicht mehr in die Brust zu — rück
p
Will nur Ster - be - stu - ben - stil - le drin - nen für mein
p
sf
to - tes Glück.
pp
p
sf
pp

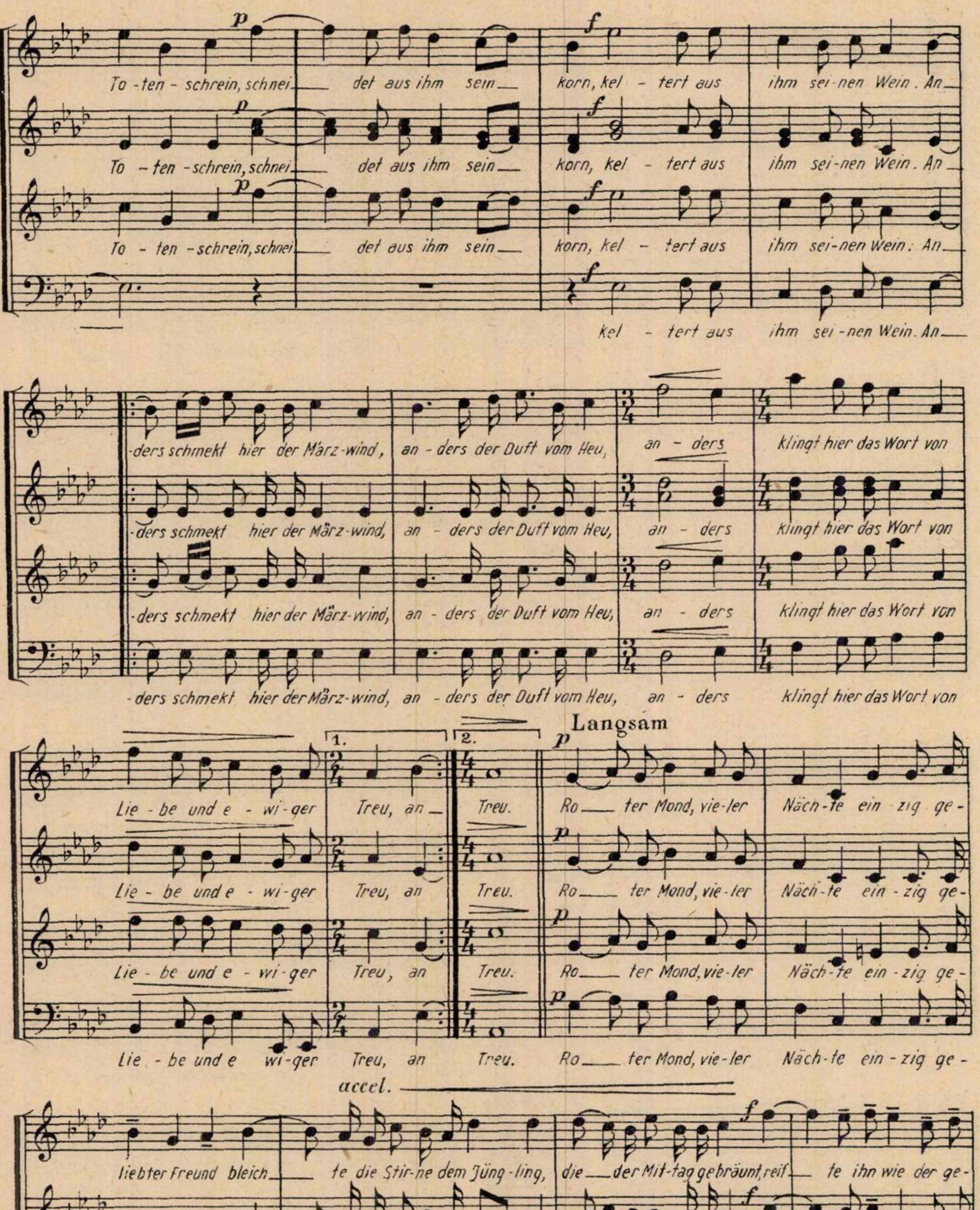
SIEBENBÜRGISCHE ELEGIE

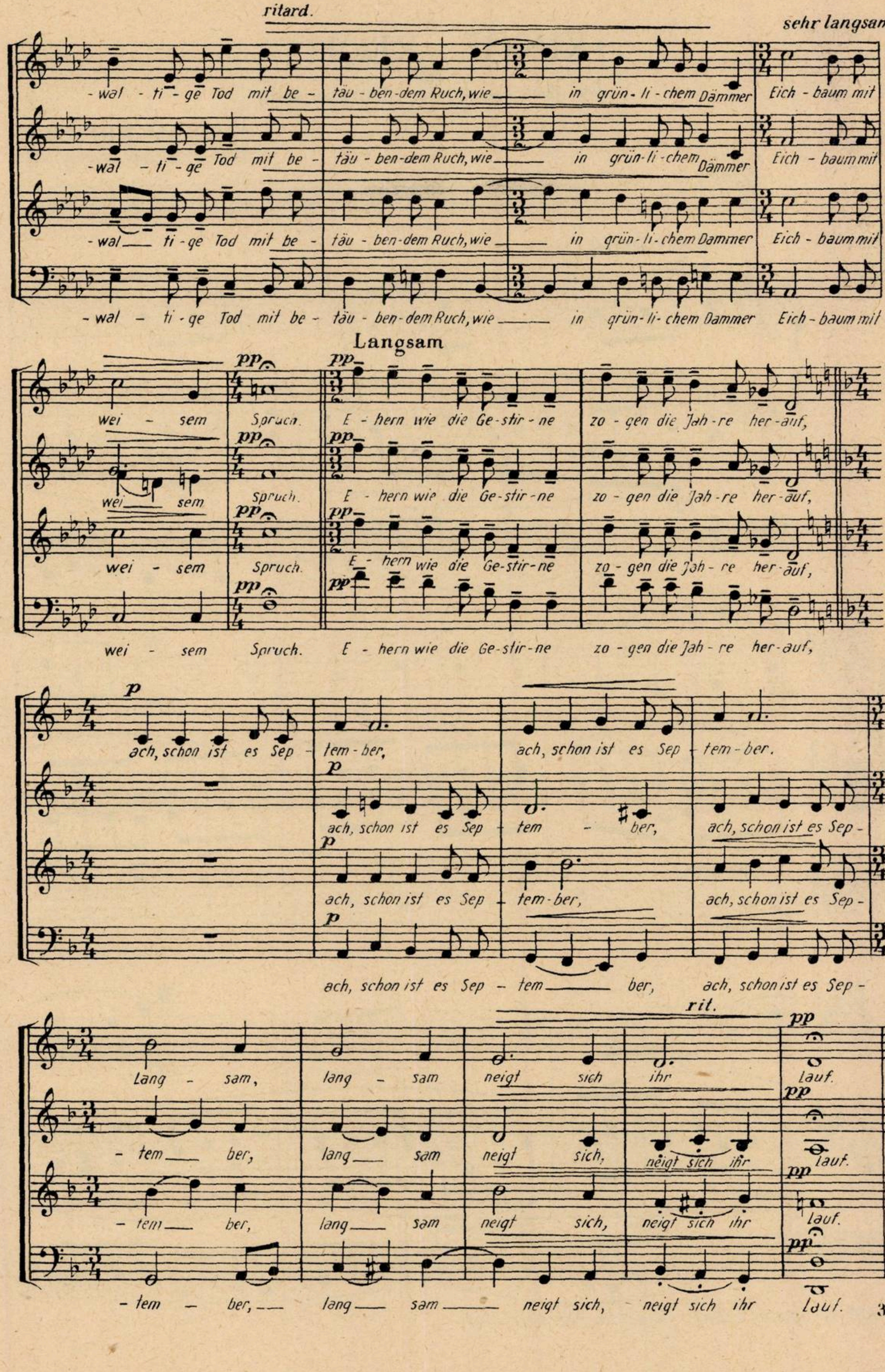
(Adolf Meschendörfer)

ERNST IRTEL


Langsam
S.
A.
T.
B.
p
An-ders rau-schen die Brun-nen, an-ders rinnt hier die Zeit. Früh fasst den staunen-den Kna-ben Schauder der E-wig-keit.
An-ders rau-schen die Brun— nen,— rau— schen die Brun-nen, an-ders rinnt hier die Zeit Früh fasst den Kna-ben Schauder der E-wig-keit.
An-ders rau-schen die Brun— -nen, an-ders rinnt hier die Zeit Früh fasst den stau-nen-den Kna-ben E-wig-keit.
An— ders— rau— schen die Brun— nen,— an-ders— rinnt hier die Zeit Früh fasst den Kna-ben Schauder der E— wig-keit.
f
pp
Wohl ver-mau-ert in Grüf-ten mo-dert der Vä-ter Ge-bein, zö-gernd nur schla-gen die
Wohl ver-mau-ert in Grüf-ten mo-dert der Vä-ter Ge-bein,— zö-gernd
Wohl ver-mau-ert in Grüf-ten mo-dert der Vä-ter Ge-bein,
Wohl ver-mau-ert in Grüf-ten mo-dert der Vä-ter Ge-bein, zo-gernd

Uh - ren, zö - gernd brök - kelt der Stein.
schla - gen die Uh - ren, zö - gernd brök - kelt der Stein.
pp
zö - gernd nur schla - gen die Uh - ren, zö - gernd brök - kelt der Stein.
schla - gen die Uh - ren, zö - gernd brök - kelt der Stein, zö - gernd brök - kelt der Stein.
p
Längst ver - welk - te die Hand. Völ - ker ka - men und
Längst ver - welk - te die Hand. Völk - ker
Siehst du das Wappen am To - re? Längst ver - welk - te die Hand, die Hand.
Längst ver - welk - te die Hand, die Hand. Völk - ker
f
gin - gen, selbst ihr Na - me ent - schwand, selbst ihr Na - me ihr, Na - me ent -
ka - men und gin - gen, selbst ihr Na - me ent -
Wol - ker ka - men und gin - gen, selbst ihr Na - me ent - schwand, ihr Na - me ent -
Wol - ker ka - men und gin - gen, selbst ihr Na - me ent - schwand, ihr Na - me ent -
pp mf
Bewegt
schwand A - ber der from - me Bau - er sät in den
schwand, ihr Na - me ent - schwand. A - ber der from - me Bau - er sät in den
schwand, ihr Na - me ent - schwand. A - ber der from - me Bau - er sät in den
schwand, ihr Na - me ent - schwand. A - ber der from - me Bau - er

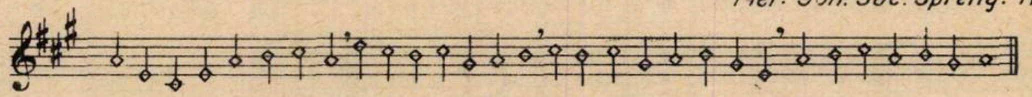

p
f
To - ten - schrein, schnei det aus ihm sein korn, kel - tert aus ihm sei-nen Wein. An
kel - tert aus ihm sei-nen Wein. An
-ders schmekt hier der März-wind, an - ders der Duft vom Heu, an - ders klingt hier das Wort von
Lie - be und e - wi-ger Treu, an Treu.
1.
2.
Langsam
Ro ter Mond, vie-ler Näch-te ein-zig ge-
accel.
liebter Freund bleich te die Stir-ne dem Jüng-ling, die der Mit-tag gebräunt, reif te ihn wie der ge-

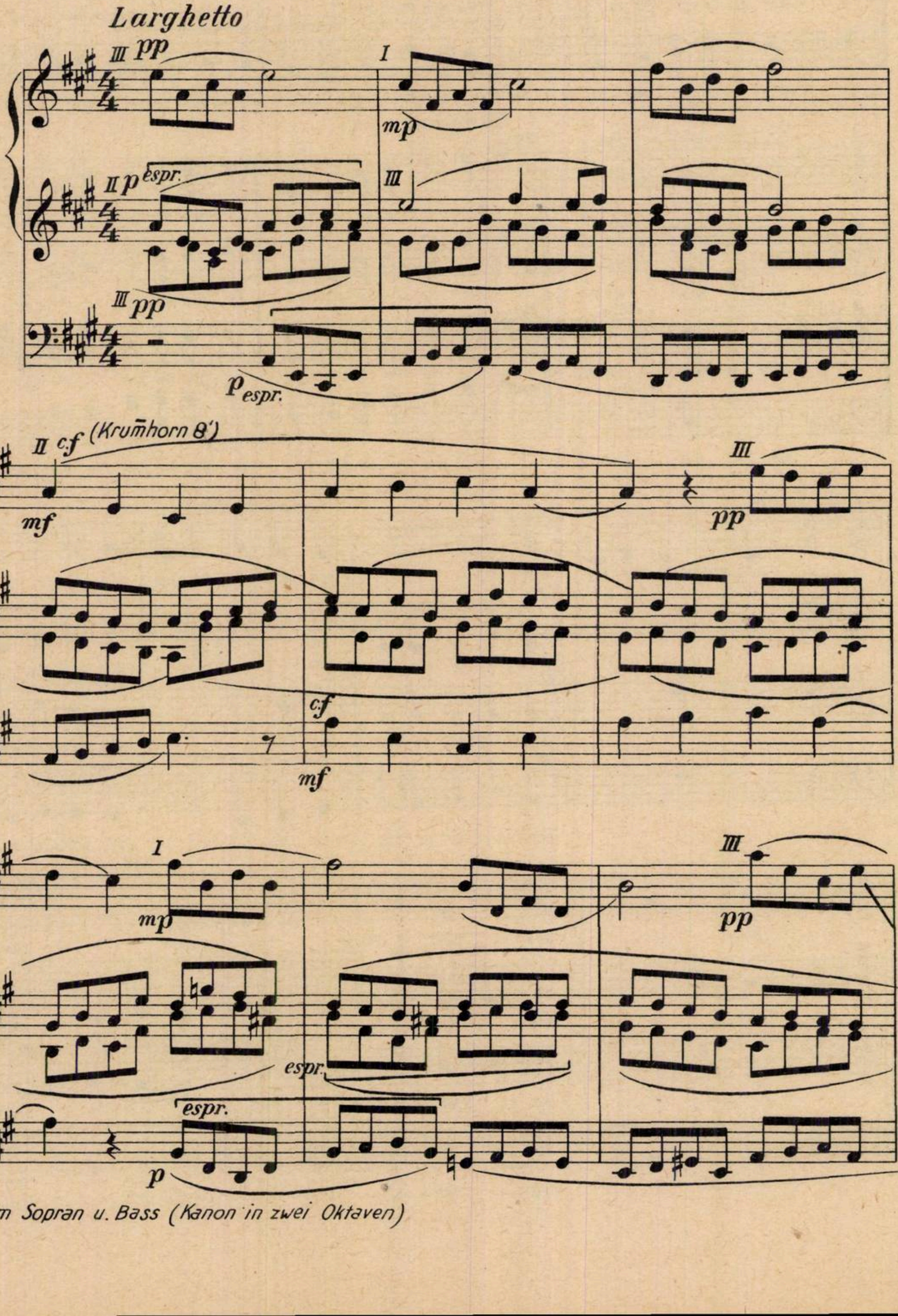

ritard.
sehr langsam
-wal - ti - ge Tod mit be - täu - ben-dem Ruch, wie in grün - li - chem Dämmer Eich - baum mit
-wal - ti - ge Tod mit be - täu - ben-dem Ruch, wie in grün - li - chem Dämmer Eich - baum mit
-wal ti - ge Tod mit be - täu - ben-dem Ruch, wie in grün - li - chem Dammer Eich - baum mit
-wal - ti - ge Tod mit be - täu - ben-dem Ruch, wie in grün - li - chem Dammer Eich - baum mit
Langsam
pp
wei - sem Spruch. E - hern wie die Ge - stir - ne zo - gen die Jah - re her - auf,
wei sem Spruch. E - hern wie die Ge - stir - ne zo - gen die Jah - re her - auf,
wei - sem Spruch. E - hern wie die Ge - stir - ne zo - gen die Jah - re her - auf,
wei - sem Spruch. E - hern wie die Ge - stir - ne zo - gen die Jah - re her - auf,
p
ach, schon ist es Sep - tem - ber, ach, schon ist es Sep - tem - ber.
ach, schon ist es Sep - tem - ber, ach, schon ist es Sep -
ach, schon ist es Sep - tem - ber, ach, schon ist es Sep -
ach, schon ist es Sep - tem - ber, ach, schon ist es Sep -
rit.
Lang - sam, lang - sam neigt sich ihr Lauf.
- tem - ber, lang - sam neigt sich, neigt sich ihr Lauf.
- tem - ber, lang - sam neigt sich, neigt sich ihr Lauf.
- tem - ber, lang - sam neigt sich, neigt sich ihr Lauf.

«RINGE RECHT»

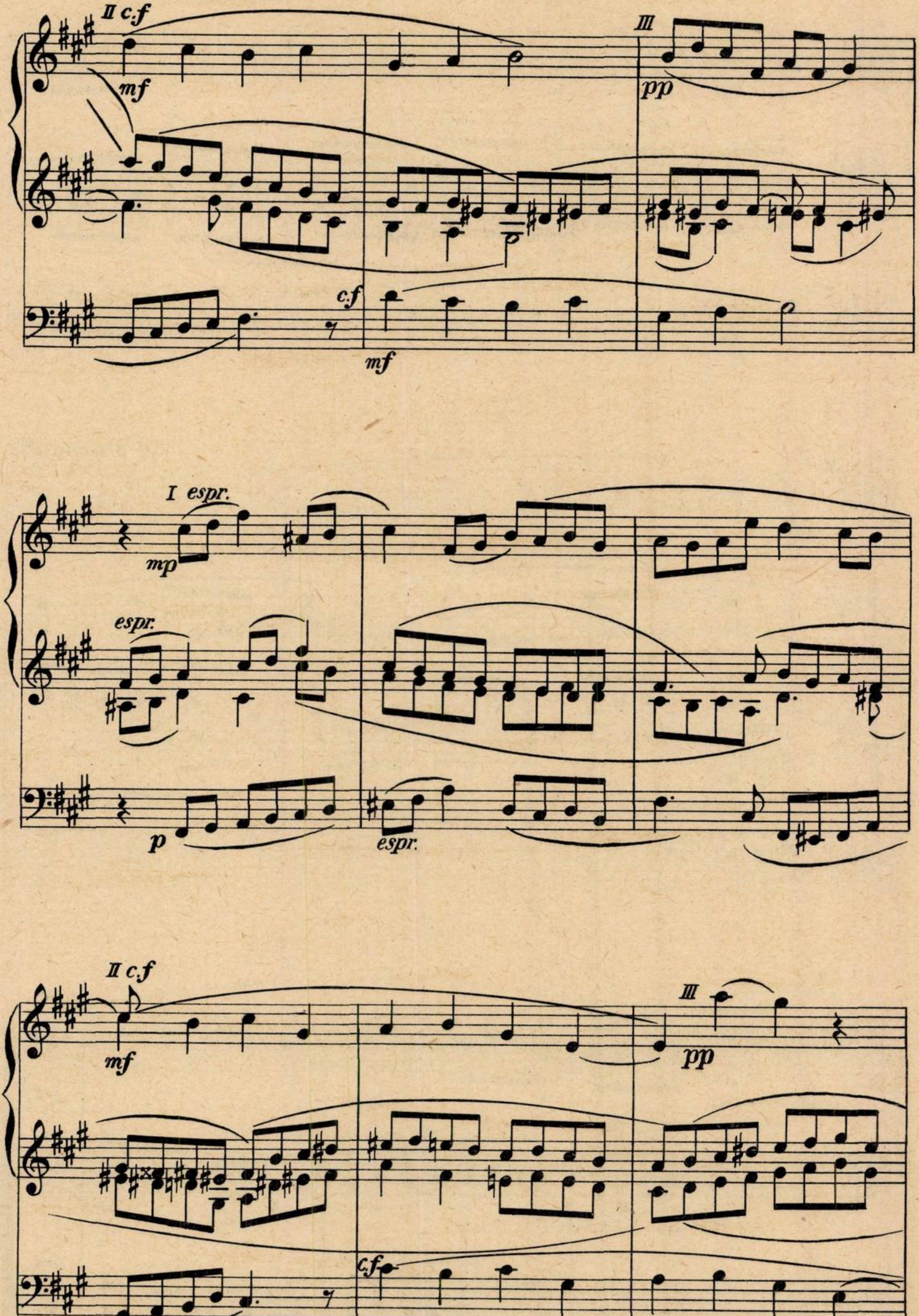
aus
Drei Kontrapunktische Choralvorspiele
für Orgel

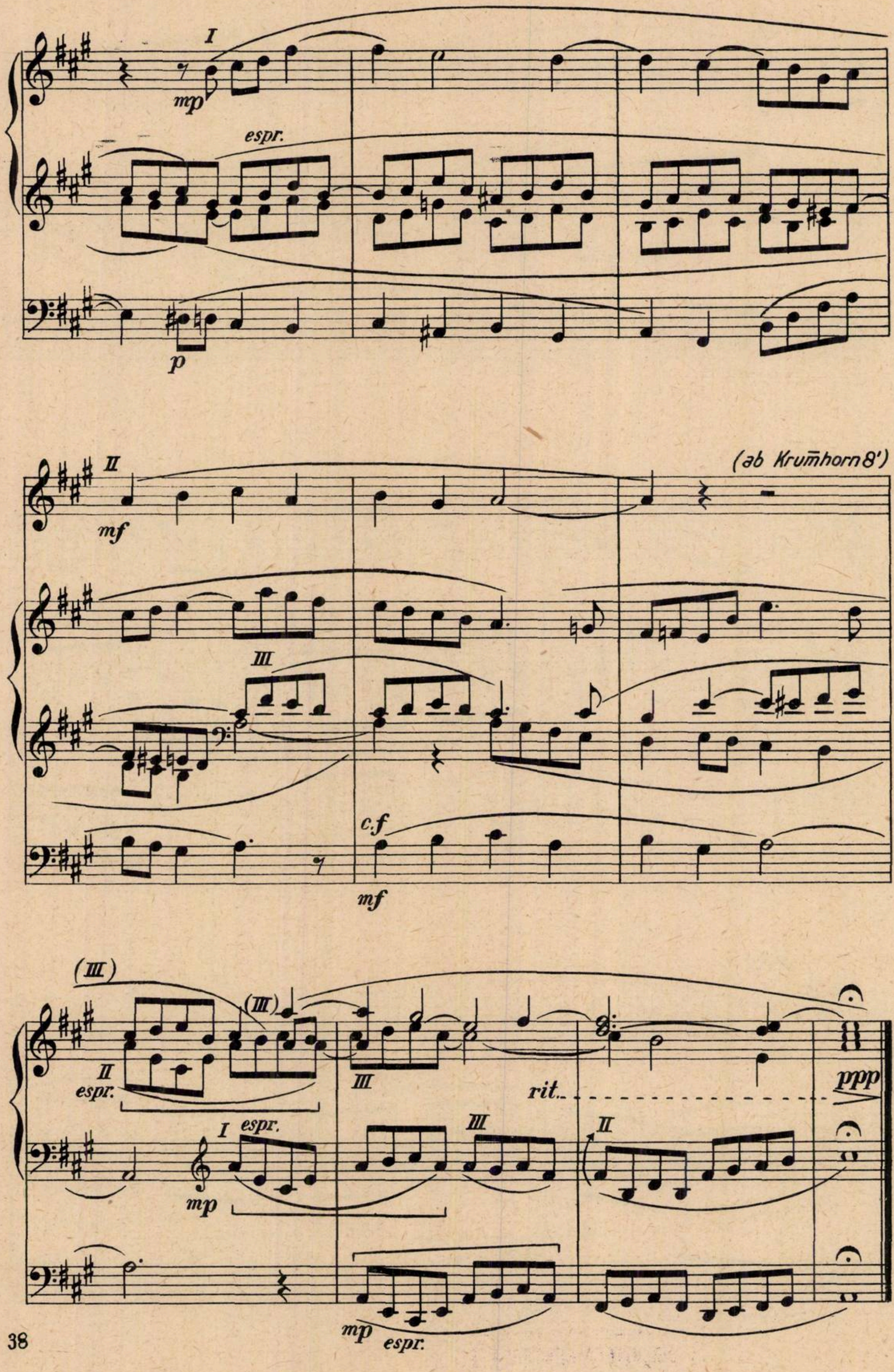
FR. XAV. DRESSLER
Mel: Joh. Jac. Spreng. 1741




Larghetto
III pp
I
mp
II p espr.
III
III pp
p espr.
II c.f (Krumhorn 8')
mf
III
pp
c.f
mf
I
mp
III
pp
espr.
espr.
p

c.f im Sopran u. Bass (Kanon in zwei Oktaven)


II c.f
mf
III
pp
c.f
mf
I espr.
mp
espr.
p
espr.
II c.f
mf
III
pp
c.f
mf


I
mp
espr.
p
II
mf
(ab Krumhorn 8')
III
c.f
mf
(III)
(III)
II
espr.
III
rit.
ppp
I
espr.
mp
III
II
mp
espr.

Noi lucrări muzicale

editate de Serviciul de Tipărituri Muzicale al Uniunii Compozitorilor din R. P. R.

LUCRĂRI PENTRU PIAN

(Din programul concursului internațional de interpretare GEORGE ENESCU)

PAUL CONSTANTINESCU	*Joc Dobrogean*
LEON KLEPPER	*Trei piese de concert pentru pian*
CONSTANTIN SILVESTRI	*Baccanale*
SIGISMUND TODUȚĂ	*Passacaglia*
LUDOVIC FELDMAN	*Trei piese de concert pentru pian*
TUDOR CIORTEA	*Trei piese pentru concert*

MICI PIESE INSTRUMENTALE

ZENO VANCEA	*Cîntec de leagăn*

MUZICĂ CORALĂ CLASICĂ

J. S. BACH	*Freu dich sehr, o meine Seele* *Auf meinen lieben Gott*
J. S. BACH	*Es woll' uns Gott genädig sein* *Es ist das Heil uns kommen her*
J. S. BACH	*In dulci jubilo* *Sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth* *Ein' feste Burg ist unser Gott*
J. S. BACH	*Das neugeborne Kindelein* *Aus tiefer Noth schrei ich zu dir* *Herzlich thut mich verlangen*

MUZICĂ DISTRACTIVĂ (voce și pian)

ELLY ROMAN	*De ți-ar spune poarta ta*	*Nr. 10*
GHERASE DENDRINO	*Să nu ne despărțim*	*Nr. 11*
EMANUEL IONESCU	*Trece-un car cu boi pe drum*	*Nr. 12*
ION VASILESCU	*Să-mi cînți un cîntec de iubire*	*Nr. 13*
DUMITRU G. FLORESCU	*Steluța*	*Nr. 14*
I. BĂJESCU-OARDĂ	*Flori de nufăr*	*Nr. 15*
NICOLAE VALERIU	*Ochi căprui*	*Nr. 16*
HARRY REININGER	*Ai rămas doar tu*	*Nr. 17*
PUIU RUBINSTEIN	*Cip-cirip*	*Nr. 18*
EUGEN KOFFLER	*Ascultă-mă*	*Nr. 19*
EMIL MONȚIA	*La fîntîna cu găleata*	*Nr. 20*
THEODOR SIBICEANU	*Visul nostru drag*	*Nr. 21*
ION VASILESCU	*Mi-am pus busuioc în păr*	*Nr. 22*
ANDREI ADORIAN	*Tîrziu*	*Nr. 23*
EUGEN TÉGER	*Ca o primăvară ai venit*	*Nr. 24*
LULU ORESCU	*Dorul*	*Nr. 25*

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI INVAŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Calea Victoriei 141

Telefoane:
6.01.47 interior 26
6.01.43 interior 16
5.21.19

PREŢUL LEI 5

Lito-Tipografia „Fondului Muzical“, str. 14 Martie nr. 25, Bucureşti — C-da 99

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VII OCTOMBRIE Nr. 10/1957

1640

1964

Cuprinsul

I. V. Pandelescu

O cinste și o datorie (*pag. 3*)

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Edgar Elian

Filmul muzical și posibilitățile pe care le oferă compozitorilor noștri. (*pag. 6*)

Constantin Zamfir

Educația muzicală în lumina organizării noastre școlare. (*pag. 13*)

IN JURUL CREAȚIEI ROMINEȘTI

Doru Popovici

Ce aduce nou Simfonia a V-a de M. Andricu. (*pag. 17*)

Fr. Wanek

Medalioane pentru concursul internațional „George Enescu“. (*pag. 20*)

L. T. Teclu

Un compozitor german din Ardeal: Paul Richter (*pag. 25*)

MOȘTENIREA MUZICALĂ

Alfred Alessandrescu

Inainte de premieră la TOB: „Maeștrii cîntăreți“ de Wagner. (*pag. 29*)

Em. Riegler-Dinu

Contribuții la cunoașterea artei lui Gheorghe Cucu. (*pag. 33*)

I. V. P.

La moartea lui Jan Sibelius. (*pag. 43*)

O apreciere a lui Sibelius despre muzica noastră. (*pag. 43*)

DE PESTE HOTARE

Ludovic Feldman

Insemnări despre Festivalul Internațional de la Edinburg. (*pag. 44*)

Dr. Hans Gál

In amintirea lui Eusebiu Mandicevschi. (*pag. 47*)

Sin Do Son

Note despre dezvoltarea cîntecului coreean. (*pag. 48*)

VIAȚA MUZICALĂ

Prima audiție a Simfoniei a III-a de S. Toduța — *George Sbîrcea* (pag. 49); La deschiderea stagiunii T.O.B. — *Al. Colfescu* (pag. 49); Despre recitalele din Studioul Filarmonicii — *Ștefan Niculescu* (pag. 51).

Supliment

Alfonso Castaldi

LUCRĂRI INSTRUMENTALE ȘI VOCALE
(IV)

40 pagini *lei 5*

O cinste şi o datorie

de J. V. PANDELESCU

Arta interpretativă romînească a repurtat în vremea din urmă succese de seamă atît în ţară cît şi peste hotare. Ansamblurile noastre de cîntece şi dansuri populare şi-au cîştigat faima din Egipt şi Iran pînă în Elveţia, Franţa şi Marea Britanie. Tinerii cîntăreţi Dan Iordăchescu, Nicolae Herlea, Ladislau Konia, Micaela Botez, Lela Cincu, Teodora Lucaciu, Ion Prisăcaru, Traian Popescu ş. a. s-au clasat pe primele locuri în concursurile internaţionale de la Salzburg, Geneva, Vercelli şi Verviers. Soliştii noştri de frunte, Petre Ştefănescu-Goangă, Arta Florescu, Zenaida Palli, Iolanda Mărculescu, Mihail Arnăutu, Ionel Tudoran, Magda Ianculescu, Valentin Teodorian ş. a. au fost aplaudaţi cu multă căldură ori de cîte ori s-au manifestat pe scenele teatrelor lirice sau în sălile de concert din străinătate. Pianista Silvia Şerbescu a cules aprecieri critice dintre cele mai elogioase în Uniunea Sovietică, Valentin Gheorghiu şi Ştefan Gheorghiu s-au bucurat la Paris de preţuirea unanimă a unui public de muzicieni, iar Mîndru Katz a repurtat în Islanda succese frumoase. Să mai vorbim de marii noştri dirijori? Sînt încă vii în amintire manifestările strălucite ale Filarmonicii noastre „George Enescu", care anul trecut, sub bagheta maestrului George Georgescu, precum şi a lui Mircea Basarab, s-a acoperit de glorie la competiţiile ce au avut loc în R. P. Polonă şi de asemenea, succesele de răsunet ale dirijorului Silvestri în Marea Britanie şi Belgia. Toate aceste manifestări ne umplu sufletul de mîndrie. Ele dovedesc nu numai valoarea individualităţilor artistice în joc, dar şi a artei interpretative romîneşti.

Este de subliniat că aceste succese nu s-au înscris fugar pe ecranul mobil, fugace, al manifestărilor artistice din ţările unde au avut loc, şi că multe din ele au fost înregistrate, dată fiind valoarea lor, pe discuri care le popularizează în lumea întreagă. Am aflat astfel cu legitimă bucurie, cercetînd unele cataloage internaţionale de discuri, cît sîntem de bine reprezentaţi şi sub acest raport în străinătate. Iată de pildă, în înregistrările caselor „Supraphon" de la Praga, „Qualiton" de la Budapesta, „Polskie Nagrania" de la Varşovia, şi ale casei de discuri din Moscova, artiştii noştri figurează după cum urmează:

Numele artistului	Supraphon Praga	Qualiton Budapesta	Polskie Nagrania Varşovia	Casa de discuri Moscova
George Georgescu	— Beethoven : Simfonia VII-a — Rachmaninov : Rapsodia pe o temă de Paganini (pian : Valentin Gheorghiu)	— Liszt : Dans macabru	— Enescu : Rapsodia romînă nr. 1 — R. Strauss : Till Eulenspiegel	— R. Strauss : Don Juan
Const. Silvestri	— Haydn : Simfonia sibiană — Ravel : Rapsodia spaniolă — Enescu : Rapsodiile romîne nr. 1 şi 2 — Lalo : Concert de violoncel (solo : A. Navarra)	— De Falla: Suita „El amor brujo" (voce : Zenaida Palli)		— Şostacovici : Simfonia I-a
Zenaida Palli	— Arii din Xerxes, Orfeu şi Euridice Trubadurul, Carmen, Samson şi Dalila.	Arii din „El amor brujo"		

Numele artistului	Supraphon Praga	Qualiton Budapesta	Polskie Nagrania Varșovia	Casa de discuri Moscova
Nicolae Herlea	— Arii din „Bal mascat"			— Arii din „Traviata", „Bărbierul din Sevilla", „Bal mascat" — Diverse cîntece populare
Iolanda Mărculescu	— Arii din : „Rigoletto" „Traviata"			— Arii din „Mignon", „Rigoletto" — Cîntece de Brediceanu, Dima, Monția, etc.
Arta Florescu				— Arie din : „Faust" — Cîntece de Enescu, Monția, etc.
Valentin Teodorian	— Arii din : „Flautul fermecat", „Traviata"			
Traian Popescu	— Arie din: „Don Juan"			
Magda Ianculescu	— Arie din: „Rigoletto"			
Valentin Gheorghiu	— Liszt : Concert de pian în mi bemol — Rahmaninov : Rapsodie pe o temă de Paganini — V. Gheorghiu : Trio în la major (cu Ștefan Gheorghiu și Radu Aldulescu).			

Lista aceasta, departe de a fi completă — căci aci nu intră de pildă înregistrările făcute de Constantin Silvestri în Anglia și Franța, de Mîndru Katz în Anglia, de Ionel Tudoran în Cehoslovacia etc. — dovedește neîndoios prețuirea reală de care se bucură atît arta interpretativă, cît și muzica romînească peste hotare.

Aceste discuri sînt mult dorite de amatorii noștri de muzică și credem că prin grija forurilor de resort, vom putea să ne bucurăm și noi, în viitorul apropiat, de ele, că le vom putea afla și pe piața noastră. Dar nu aceasta este problema esențială pe care o ridică înregistrarea în străinătate a artiștilor noștri și a muzicii pe care aceștia o cîntă.

Casa romînească de discuri „Electrecord" a devenit la rîndul ei o instituție cu o însemnată producție de discuri, în mai toate domeniile muzicii, discuri cerute, apreciate, atît în țară cît și în străinătate. Nu numai sub raportul cantitativ, dar și sub acela al calității, această producție de discuri este în permanentă ascensiune.

Făcînd însă o paralelă între muzica simfonică de operă și liedurile înregistrate în străinătate și muzica înregistrată de casa noastră „Electrecord", trebuie să constatăm cu mult regret că balanța ne este defavorabilă. Este adevărat că ne putem și la noi mîndri cu înregistrări cum sînt lucrările lui George Enescu (simfonia de cameră, Dixtuorul și Octuorul), Marea mesă de Mozart, Simfonia de Haydn, Uvertura la „Nunta lui Figaro" și cîteva piese de Couperin, realizate de Constantin Silvestri. Mai putem de asemenea cita înregistrările dirijorului Edgar Cosma (Simfonia a VIII-a de Beethoven, Trei dansuri romînești de Rogalski, Trei dansuri romînești de Klepper), apoi ale dirijorului Mircea Cristescu („Păsările" de Respighi). Pianista Silvia Șerbescu a înregistrat împreună cu orchestra simfonică de stat a U.R.S.S., sub conducerea lui Nikolai Anosov, Concertul al 3-lea pentru pian și orchestră în do major, de Prokofiev, pianistul Halmoș, „Capriciul la plecarea unui frate iubit" de Bach, organistul Helmut Plattner, „Toccata și fuga" în re minor de Bach și „Coralul" de Franck, iar pianistul Valentin Gheorghiu a participat la înregistrarea Simfoniei de cameră de Enescu. Nu trebuie omis că pe discurile „Electrecord“ se află imprimate de asemenea și „Dansurile simfonice“ de Paul Constantinescu în interpretarea maestrului George Georgescu cu orchestra Radio. La rîndul lor, soliștii vocali citați au înregistrat și ei unele lucrări la noi.

Cercetînd însă lista discurilor romînești de la „Electrecord“, vedem că o seamă de artiști de frunte nu figurează totuși cu lucrări care le-au făcut faima peste hotare. Nu avem nimic de Valentin Gheorghiu — de pildă, concertele de Schumann, Beethoven, Liszt — nu avem muzica lui Bach, Chopin, Enescu, pe care o cîntă Mîndru Katz, nu avem concertul de Brahms, cîntat de Ștefan Gheorghiu ori pe cel de Dvorak, interpretat de Vladimir Orlov. Nu avem un disc cu lucrări de Debussy interpretate de Silvia Șerbescu, cum nu avem discuri cu Simfonia spaniolă de Lalo, ori concertul pentru vioară de Mendelssohn-Bartholdy, interpretate de Ion Voicu, iar Radu Aldulescu înregistrează abia acum cîteva piese pentru cello și pian.

La convorbirile pe care le-am avut atît cu muzicienii oaspeți de peste hotare, cît și cu persoanele avizate de la noi din țară, care cunosc gustul și nevoile de artă ale publicului nostru, am deslușit limpede dorința unui mare număr de ascultători de a avea lucrările reprezentative ale lui George Enescu în interpretarea lor cea mai autentică, aceea dată de artiștii și dirijorii noștri care cunosc, direct, de la maestru, stilul în care ele se cer prezentate. Ne exprimăm, de aceea, uimirea și imensul nostru regret că, de exemplu, popularele rapsodii ale lui George Enescu, nu le avem imprimate pe discurile romînești și că pentru a le asculta, trebuie să alergăm la Praga ori după imprimarea făcută de Ormandy ori Stokovski la Boston și la Filadelfia.

Aici vom deschide o paranteză pentru a releva faptul că în urma noilor convenții internaționale cu casele „Pathé Marconi“ și „Supraphon“, casa „Electrecord“ va fi în măsură să ne ofere în curînd, pe baza schimbului de benzi, înregistrări cu Iasha Haifetz (Sonata Kreutzer de Beethoven), Edwin Fischer (concertul al V-lea de Beethoven), Dinu Lipatti (Concerte de Grieg, Schumann și valsurile de Chopin), Jehudi Menuhin (Concertul de vioară de Beethoven), Walter Gieseking (sonatele „Patetica“ și „Clar de lună“ de Beethoven) ; de asemenea cu dirijorii Herbert von Karajan (Concertul pentru orchestră de Bartók), Wilhelm Furtwengler (Simfoniile a III-a și a IX-a de Beethoven), Guido Cantelli (Simfonia I-a de Brahms) precum și interpretările vocale ale Elisabetei Schwartzkopf (în Mozart), Maria Meneghini Callas (în Puccini), Mario del Monaco (din Leoncavallo) etc. etc. Este desigur foarte îmbucurător.

S-a ajuns însă la această situație cu totul paradoxală că artiștii noștri se află înregistrați cu deosebire în străinătate iar la noi în țară îndeosebi înregistrări de artiști străini. Ne întrebăm care este pricina ? De ce casa „Electrecord“ care a obținut atîtea succese cu alte genuri de muzică, ca de pildă cea populară și ușoară, este slab reprezentată în domeniul simfonic, de operă și de cameră cînd este vorba de artiștii noștri ?

Munca artistică necesară unei bune imprimări o cunoaștem ca fiind mare și grea. Cu atît mai mult se cuvine, credem, să fie asigurate interpreților noștri cît mai bune condiții de manifestare și la noi în țară. Dacă există probleme tarifare, apoi forurile competente vor găsi fără îndoială soluțiile cele mai echitabile, astfel încît arta noastră interpretativă să fie reprezentată, în muzica înregistrată, cel puțin tot atît de bine, la ea acasă cît și în străinătate.

PROBLEME ŞI DISCUŢII

Filmul muzical şi posibilităţile pe care le oferă compozitorilor noştri

de EDGAR ELIAN

În cîteva numere ale revistei „Muzica“ s-a analizat contribuţia muzicii la dramaturgia cinematografică în diferitele genuri ale artei filmului: filmul artistic, documentarul, desenul animat, filmul cu păpuşi 1). În toate aceste genuri, muzica reprezintă un element important, constitutiv, al sintezei cinematografice, dar nu elementul principal, hotărîtor. Există însă şi o altă categorie de filme, avînd muzica drept factor determinant, drept element de bază. Din această categorie fac parte filmele de operă, operetă, concertele cinematografice, filmele istorico-biografice despre compozitori şi artişti-interpreţi, filmele documentare, didactice şi desenele animate pe teme muzicale. Toate aceste filme pot fi reunite sub denumirea generică de „filme muzicale“. O clasificare concludentă a întregii producţii cinematografice — din acest punct de vedere — aparţine lui I. Dunaevschi, care în cadrul unei prelegeri ţinute la Institutul de Artă Cinematografică din Moscova a împărţit filmele în două mari categorii: filme cu muzică şi filme muzicale.

Unii autori includ în categoria filmelor muzicale şi desenul animat în general. Astfel, cunoscutul compozitor italian de muzică de film Alessandro Cicognini susţine că desenul animat intră în această categorie datorită faptului că *„date fiind caracterul şi mijloacele speciale ale povestirii, nu există încetinire sau oprire a muzicii“*.2) Motivarea mi se pare însă neconcludentă, deoarece în acest caz şi majoritatea filmelor documentare şi a jurnalelor de actualităţi — în care de obicei există muzică de la începutul pînă la sfîrşitul filmului — ar trebui considerate filme muzicale. Apartenenţa la categoria filmului muzical nu trebuie decisă de cantitatea de muzică existentă într-un film, ci de rolul pe care muzica îl joacă în dramaturgia filmului respectiv. Fără îndoială că un desen animat ca „Tonul face muzica“ („Toot, whistle, plunk and boom“) al lui Walt Disney, tratînd despre istoria instrumentelor muzicale, poate fi considerat un film muzical, în timp ce, de pildă, „Scurta istorie“ a lui Ion Popescu-Gopo, este departe de a fi un film muzical, deşi muzica lui D. Capoianu aduce un aport substanţial la succesul filmului; aci însă, muzica — deşi făcînd parte integrantă din sinteza cinematografică — nu este un element activ în dramaturgia filmului.

Pornind aşadar de la premiza că numai filmele enumerate la începutul acestui articol intră în categoria filmelor muzicale, voi încerca în cele ce urmează să ridic unele probleme în legătură cu fiecare din filmele respective.

1. OPERA

La prima vedere s-ar părea că între operă şi film pot exista foarte puţine lucruri comune. Într-adevăr, opera este cea mai convenţională dintre artele scenice, cea în care actorii vorbesc cîntînd, ceea ce este în totală contradicţie cu viaţa reală, în timp ce filmul pretinde maximum de verosimilitate, neadmiţînd nimic artificial, nimic ce aminteşte de stilizarea teatrală. Filmul pretinde ritm în acţiune şi spectatorul cinematografic acceptă cu greu ca acţiunea să stagneze pentru ca eroii să cînte minute în şir despre pericolul ce-i ameninţă sau despre ura ce şi-o poartă. Filmul cere actori perfect adecvaţi vîrstei şi caracteristicilor rolului, în timp ce la operă primează de cele mai multe ori considerente vocale la fixarea distribuţiei. În film, actorii folosesc o mimică sobră şi o dicţiune cît mai apropiată de vorbirea curentă; în operă cîntăreţii sînt nevoiţi — pentru a favoriza emisiunea vocală cîntată — să mişte în aşa fel gura şi muşchii feţei încît la imaginile cinematografice de prim-plan spectatorul are sentimentul grotescului, al ridicolului.

Regizorii cinematografici care au dorit să realizeze în film satire ale spectacolului de operă, au avut de aceea la îndemînă un material bogat, bazat pe însăşi contradicţia fundamentală între cinematografie şi operă. De neuitat va rămîne, pentru cei ce au văzut cu mulţi ani în urmă filmul lui René Clair „Le Million“, secvenţa spectacolului de operă, în care o soprană planturoasă şi un tenor obez îşi cîntau dragostea, în timp ce spectatorul avea impresia că bancheta pe care şedeau se va prăbuşi în clipa următoare sub greutatea celor doi „amorezi“; scena era de un comic irezistibil.

Şi totuşi... cîte opere nu s-au filmat în anii ce au urmat apariţiei filmului sonor, ba chiar au şi

---

1) Vezi: Mihai Rădulescu — „Muzica filmelor de desen animat şi de păpuşi“, în „Muzica“ nr. 10/1954, E. Elian — „Unele probleme ale dramaturgiei muzicale în filmul artistic“, în „Muzica“ nr. 6/1957.

E. Elian şi Th. Mitache — „În legătură cu filmul nostru documentar“, în „Muzica“ nr. 8/1957.

2) „Il film musicale“, în „La Musica nel Film“, ed. Bianco e Nero. Roma, 1950, pag. 61.

avut succes de public! Numai în ultimii ani, la noi s-au putut vedea pe ecrane operele integrale „Aida", „Tosca", „Cio-Cio-San", „Nunta lui Figaro", „Don Juan", „Nevestele vesele din Windsor", „Ţar şi Dulgher", „Dalibor", nemaivorbind de fragmentele substanţiale din operele „Ivan Susanin", „Ruslan şi Ludmila", „Boris Godunov", „Cavalleria rusticana", „Othello" etc. etc., incluse în filmele biografice despre Glinka, Musorgski, Mascagni, Verdi. Cum de a fost posibil acest lucru?

Explicaţia stă în faptul că tehnica cinematografică şi ingeniozitatea unor regizori de film au reuşit să atenueze contradicţiile menţionate mai sus, iar în unele cazuri să le facă să dispară.

În primul rînd, prin varietatea unghiurilor de filmare, prin alternanţa diferitelor categorii de planuri (plan general, plan mijlociu, prim plan) s-a putut crea un ritm al montajului, care ne-a făcut de multe ori să nu observăm că acţiunea stagnează. In acelaşi timp, unele opere a căror reprezentare depăşea durata medie a unui spectacol cinematografic ($1^1/_2$-2 ore), au fost scurtate prin eliminarea anumitor scene, a căror lipsă nu influenţa dramaturgia, păstrîndu-se neatinse substanţa şi spiritul operei.

În ce priveşte alegerea interpreţilor, filmul oferă într-adevăr condiţiile ideale pentru realizarea unui spectacol de operă, în care distribuţia să corespundă perfect, atît din punct de vedere vocal, cît şi actoricesc. Prin tehnica preînregistrării (play-back) se pot folosi cele mai strălucite voci, peste care în imagine se pot suprapune actorii cei mai potriviţi cu rolul, chiar dacă sînt complet afoni. Totul e să ştie să mişte buzele conform cu textul înregistrat anterior. Evident că nimic nu se opune ca un cîntăreţ corespunzînd rolului din punct de vedere fizic şi bun actor, să apară în imagine. Nu o dată s-a întîmplat în operele ecranizate, ca în unele roluri să vedem chiar pe cîntăreţii respectivi, iar în alte roluri actori, cîntînd cu vocile unor cîntăreţi de operă celebri. Astfel, de pildă, în filmul „Nunta lui Figaro", realizat de cinematografia din R. D. Germană, rolurile Contesei şi Suzanei erau cîntate de Tiana Lemnitz şi Erna Berger, dar interpretate în imagine de două tinere actriţe de teatru, în timp ce în rolul lui Figaro, a apărut pe ecran baritonul Willi Domgraf-Fassbaender, care cînta totodată partiţiunea rolului respectiv. Iată cum un neajuns se poate transforma într-un avantaj, prin justa folosire a unor metode tehnice înaintate!

Imaginile neplăcute de prim-plan ale cîntăreţilor pot fi şi ele evitate, deoarece obiectivul aparatului de luat vederi nu trebuie să rămînă fixat asupra interpretului care cîntă în acel moment, ci se poate mişca arătîndu-ne ambianţa sau chiar reacţia mimică a unui alt interpret, în timp ce se aude în continuare vocea primului cîntăreţ. Este un procedeu devenit curent în cinematografie.

În legătură cu ecranizarea operelor se mai ridică numeroase probleme de stil, de dramaturgie (multe opere valoroase au fost compuse pe librete slabe din punct de vedere dramaturgic, care se suportă pe scenă, dar trebuiesc neapărat adaptate în cazul folosirii lor în film), de decoruri (totul în interior sau folosirea — după caz — şi a filmărilor în natură?), etc. Aceste aspecte sînt dezbătute cu multă competinţă în studiul filmologului maghiar Béla Balász „Arta Filmului" [3], recent apărut la noi în traducere romînească şi socotesc că ar fi de prisos să redau aci toată argumentaţia lui Balász pentru a dovedi că ecranizarea unei opere nu este pentru regizor, interpreţi şi întreaga echipă de filmare o sarcină mai uşoară decît aceea a realizării unui film original. Cine doreşte să adîncească mai mult această problemă, are acum la dispoziţie acest material, fruct al unei activităţi de 15 ani la Institutul de Artă Cinematografică din Moscova, unde profesorul Béla Balász a educat numeroase generaţii de cineaşti.

Raporturile între operă şi film nu se rezumă însă numai la ecranizarea unor opere existente. Folosindu-se mijloacele specifice ale cinematografiei, se poate imagina o operă scrisă special pentru film, adică un nou gen muzical, cu caracteristicile sale aparte. Din păcate însă — aşa cum arată Béla Balász în lucrarea sa citată — este vorba de un gen a cărui existenţă poate fi dovedită principial, dar care nu există încă în practică. Balász încearcă să explice inexistenţa unei opere scrisă special pentru film prin faptul că modul de expresie al dialogurilor cîntate este stilizat, deci necinematografic, iar mişcarea muzicală nu poate înlocui mişcarea vizuală — mai bine zis lipsa de mişcare vizuală, provocată de încetinirea acţiunii în timpul necesar interpretării textului cîntat. *„Pînă cîntăreţul termină cîntecul din film, actorul care se mişcă cu o vioiciune naturală, exprimă de mult printr-o altă mimică alte sentimente."* [4]). În încheiere, Balász afirmă că filmul-operă este totuşi realizabil, cu condiţia ca imaginile lui să fie stilizate; iar această stilizare este posibilă dacă se porneşte de la conţinut, fiindcă atunci cînd este vorba de basme şi legende, de povestiri fantastice, atunci forma stilizată a reprezentaţiei nu stînjeneşte pe nimeni. Cu alte cuvinte, Balász vede realizabilă o operă scrisă special pentru film, dacă ea nu se inspiră din sfera realului, ci din aceea a fantasticului.

Cu toată consideraţia pentru spiritul analitic profund şi pentru vastele cunoştinţe în domeniul cinematografiei ale lui Béla Balász, trebuie să mărturisesc totuşi că argumentaţia şi concluziile mai sus expuse nu m-au convins. Neajunsurile pe care le constituie modul de expresie necinematografic al dialogurilor cîntate şi imposibilitatea de înlocuire a mişcării vizuale prin mişcarea muzicală nu sînt specifice operei scrise special pentru film, ci şi ecranizărilor de opere existente. Şi totuşi — după cum am arătat — s-au realizat

---

3) Béla Balàsz: „Arta Filmului", E.S.P.L.A., 1957 capitolul „Genuri muzicale".

4) Béla Balász: op. cit. pag. 334.

ecranizări de opere în care aceste neajunsuri au fost puternic atenuate, ba chiar înlăturate, datorită folosirii inteligente a tehnicii şi a posibilităţilor specifice ale cinematografiei. De ce nu s-ar putea proceda la fel şi în cazul operei scrise special pentru film? Dacă aşadar argumentele sînt neconvingătoare, atunci — după părerea mea — cade şi concluzia. Personal, nu socotesc că opera scrisă pentru film ar trebui să se limiteze numai la domeniul basmului şi al legendei, ci că ea este supusă — din punct de vedere tematic — aceloraşi limitări ca şi opera în general.

Şi totuşi, de ce nu se scriu opere pentru filme? Doar opera ar avea numai de cîştigat prin punerea la dispoziţie a vastelor posibilităţi ale filmului. Eu cred că este vorba pur şi simplu de teama de necunoscut, de ignorarea legilor specifice cinematografiei şi că dacă un compozitor şi un scenarist s-ar apropia cu curaj de această problemă, ea ar putea fi rezolvată cu succes. Unii compozitori au şi început să reflecteze la eventualitatea unei asemenea creaţii. Iată părerea unui temerar: *„Munca în cadrul cinematografiei a trezit în mine dorinţa arzătoare de a compune o operă pentru cinematograf. Această problemă de creaţie îmi pare a fi foarte pasionantă şi atrăgătoare. Într-o operă-film trebuie să găseşti legi specifice de construire a acţiunii şi dramaturgiei muzicale, care să nu fie legate nici de loc, nici de timp. Mă refer la posibilităţile nelimitate de a dezvolta acţiunea, care poate să aibă loc la început, să zicem, la Moscova, iar apoi să continue în Caucaz, la Paris, la New-York etc. Aş vrea foarte mult să-mi încerc puterile realizînd o astfel de operă, dar din păcate, totul se loveşte de lipsa unui scenariu corespunzător“.* Autorul acestor rînduri este Dmitri Şostacovici 5)). Să nădăjduim că va reuşi să-şi realizeze dorinţa, dînd astfel un impuls naşterii operei cinematografice. Nu-i este însă nimănui interzis să încerce să i-o ia înainte!

2. OPERETA

Pentru existenţa operetei cinematografice nu este nevoie de o pledoarie. Ea există de la începuturile filmului sonor, atît sub forma ecranizării unor operete existente, cît şi sub aceea a unor operete special scrise pentru film, care s-au numit în mod curent *comedii muzicale.*

Din prima categorie fac parte numeroase operete ale lui Johann Strauss, Milloecker, Ziehrer, Lehar, Fall, Kalman etc., ecranizate în special de cinematografia austriacă şi germană. Operetele cinematografice vizionate de noi în anii din urmă — „Liliacul“ (R. D. Germană), „Sylvia“ (U.R.S.S.), „Contele Mişca“ (Ungaria), „Studentul cerşetor“ (R. D. Germană) etc. au confirmat încă o dată viabilitatea acestui gen de filme, în care nu se pun probleme complicate privind naturaleţea dialogului cîntat sau corespondenţa între mişcarea muzicală şi cea vizuală, deoarece cîntecul alternează cu textul vorbit, iar desfăşurarea acţiunii nu este stînjenită de cerinţele legilor specifice ale artei vocale. Opereta se pretează de aceea cu destulă uşurinţă la ecranizare şi este chiar de mirare că nu au apărut mai multe filme după operete atît ale compozitorilor citaţi, cît şi ale altor clasici ai genului, ca Offenbach, Lecocq, Planquette, Heuberger, Zeller, Eysler, Oskar Straus, Nedbal etc. În special operetele lui Offenbach, puternice satire la adresa moravurilor clasei conducătoare din Franţa sub imperiul lui Napoleon al III-lea, ar putea prilejui filme de un larg răsunet şi de un umor savuros.

Vorbind despre operete ecranizate, nu pot să trec cu vederea pe de o parte marele avînt pe care îl cunoaşte creaţia de operete în ţara noastră în anii regimului popular, iar pe de altă parte lipsa din proiectele cinematografiei noastre naţionale a unor ecranizări a celor mai reuşite operete reprezentate în acest timp. Personal, socotesc că, de pildă, o operetă ca „Lăsaţi-mă să cînt“, care şi-a verificat din plin priza la public, atît la noi în ţară, cît şi în străinătate, ar putea constitui baza unui film de mare succes, fără a mai vorbi că în felul acesta s-ar populariza figura unuia din creatorii şcolii naţionale romîneşti de muzică, Ciprian Porumbescu.

Trecînd acum la categoria comediilor muzicale cinematografice, gîndul ni se duce în mod firesc la cele două şcoli care au pus bazele genului: şcoala cinematografică sovietică şi cea austriacă.

În U.R.S.S., regizorii G. Alexandrov şi I. Piriev, iar dintre compozitori, în special I. Dunaevschi, au creat primele modele. Filme ca „Circul“, „Volga-Volga“, „Toată lumea rîde, cîntă şi dansează“, „Logodnica bogată“, „Tractoriştii“ etc., au dovedit că pornindu-se de la teme serioase şi importante, oamenii pot fi făcuţi să rîdă, să fie veseli şi bine dispuşi, să fredoneze cîntece vioaie, antrenante. Combaterea prejudecăţilor rasiale, ridicarea talentelor artistice din popor, schimbarea mentalităţii ţăranilor colhoznici faţă de noţiunile de proprietate şi avere, iată doar cîteva asemenea teme care stau la baza unora din filmele de mai sus şi care au dat naştere unor comedii muzicale devenite clasice în istoria cinematografiei. Aceste filme, ca şi alte comedii muzicale reuşite, au lansat cîntece noi, care au cunoscut o popularitate excepţională nu numai datorită faptului că au fost difuzate milioanelor de spectatori în sălile de cinematograf, ci în primul rînd pentru că erau bune şi concepute într-o indisolubilă legătură cu filmul. Problema cîntecului în film îmbracă diferite aspecte mai complexe, care nu-şi găsesc locul în cadrul acestui articol şi pe care îmi rezerv să le dezvolt într-un viitor număr al revistei.

Şcoala austriacă a comediei muzicale, născută o dată cu filmul „Zwei Herzen im Dreivierteltakt“ (Două inimi într-un vals), care a cucerit spectatorii prin cîntecele melodioase ale lui Robert Stolz şi prin caracterul vesel, optimist, al acţiunii, a produs în continuare un mare număr de filme de

---

5) Dumî o proidennom puti (Cugetări pe marginea drumului străbătut), în „SOVETSKAIA MUZIKA“ nr. 9/1956, reprodus în „Probleme de muzică“ nr. 6/1956.

acest gen, ajungînd însă la un moment dat la o oarecare şablonare, la o schemă aproape fixă a dramaturgiei. De aceea aceste filme, deşi agreabile prin buna dispoziţie pe care o generau, au început să intereseze în mai mică măsură publicul care recunoaşte în fiecare nou film dispozitivul altor zeci de filme precedente.

Comedia muzicală nu a intrat numai în atenţia cinematografiei sovietice şi austriace. Şi în numeroase alte ţări s-au realizat — uneori nu fără succes — filme de acest gen, ca de pildă în Franţa, Germania, Italia etc. În S.U.A., aşa-numitele „film musical", comedii agrementate bogat cu cîntece şi numere de dans, au păşit foarte curînd pe calea fastului exterior, al marilor montări într-un cadru luxos, reducînd dramaturgia filmelor, acţiunea, la un simplu pretext. În ce priveşte ţările de democraţie populară, realizări în acest domeniu poate consemna cinematografia maghiară cu „Magazin universal", şi „2 × 2 = cîte o dată 5". Cinematografia noastră este din păcate încă absentă pe lista producătorilor de comedii muzicale, fapt regretabil, deoarece poporul nostru iubeşte filmele vesele, cu muzică şi dans şi ar saluta cu entuziasm o producţie proprie, în care ar recunoaşte printre interpreţi pe unii din talentaţii noştri comedieni de teatru sau operetă şi ar asculta melodii reuşite ale celor mai buni compozitori romîni ai genului. La această afirmaţie, unii cititori ar fi poate tentaţi să replice : „Bine, dar noi am avut comedii cinematografice romîneşti, în care au răsunat cîntece. Oare, de pildă, filmul lui Paul Călinescu „Pe răspunderea mea", în care Gherase Dendrino a lansat frumosul vals „Mai spune-mi o dată : te iubesc" nu poate fi considerat o comedie muzicală ?" Nu, — aş răspunde eu —, deoarece nu este suficient ca într-o comedie cinematografică eroii să apară într-o secvenţă la un restaurant unde un cîntăreţ interpretează un vals, pentru ca întregul film să devină o comedie muzicală. Nici dacă la restaurant s-ar interpreta două sau trei cîntece n-am avea încă de-a face cu o comedie muzicală. Condiţia necesară este ca numerele muzicale să facă parte organic din dramaturgia filmului, să determine mersul înainte al acţiunii, în timp ce, spre exemplu, în „Pe răspunderea mea", ele sînt exterioare acţiunii, constituind doar un cadru în care se desfăşoară întîmplările filmului. În comedia muzicală interpreţii cîntecelor sînt eroi ai filmului, ei joacă roluri care cuprind alături de părţi cîntate şi numeroase părţi vorbite ; în „Pe răspunderea mea", interpretul cîntecului din restaurant nici nu joacă propriu-zis un rol în film, el nu mai reapare în altă parte, ci doar cîntă valsul în timp ce se desfăşoară acţiunea interpretată de actorii care au cu adevărat roluri. Aceasta nu înseamnă că un cîntec care apare episodic într-un film, nu poate constitui un „număr" foarte reuşit, ci doar că nu poate acorda filmului caracterul de comedie muzicală.

Iată aşadar că rămîne deschisă problema creării unei comedii muzicale cinematografice romîneşti. Forţe artistice care să o realizeze există fără nici o îndoială. Trebuie numai luată iniţiativa şi realizată.

3. CONCERTUL CINEMATOGRAFIC

Sub această denumire se înţeleg filme fără acţiune (fără subiect), — sau cu un firicel subţire de dramaturgie, aproape un pretext —, şi care prezintă, parţial sau integral, lucrări simfonice, opere, operete, balete etc. Scopul acestor filme este de a răspîndi şi a face cunoscute în mase lucrări deosebit de valoroase, interpretări instrumentale, vocale sau coregrafice de înaltă ţinută, care — fără film — ar putea fi accesibile doar unui număr restrîns de spectatori din sălile de teatru şi de concert, sau ar deveni cunoscute prin radio doar sub forma lor auditivă, fără ca marele public să poată vedea pe interpreţi. Televiziunea, care de curînd a început să se răspîndească, îndeplineşte în bună măsură funcţiunea concertelor cinematografice, dar ea are încă o rază de acţiune foarte limitată, în timp ce filmele pătrund pînă în cele mai îndepărtate cătune şi chiar peste hotarele ţării.

Înţelegînd importanţa filmului concert, cele mai multe cinematografii au produs numeroase asemenea filme creînd posibilitatea ca un mare număr de spectatori să cunoască ceea ce teatrele de operă, orchestrele filarmonice, marile ansambluri de cîntece şi dansuri, şi în genere viaţa artistică a ţării prezintă mai deosebit la un moment dat. Spectatorilor noştri cinematografici le sînt cunoscute numeroasele filme-concert sovietice (Marele concert, Primul concert, Concertul maeştrilor artei ucrainiene, Maeştrii baletului sovietic etc. etc.) cu ajutorul cărora au putut vedea scene din „Boris Godunov", în interpretarea celor mai străluciţi cîntăreţi de la „Balşoi Teatr" sau fragmente din baletul lui Prokofiev „Romeo şi Julietta", cu Ulanova, Pliseţkaia şi diverşi alţi reprezentanţi de frunte ai artei coregrafice sovietice, au putut auzi părţi din oratoriul „Cîntarea pădurilor" al lui Şostacovici, văzînd în acelaşi timp orchestra simfonică şi pe dirijorul ei Evgheni Mravinski ş.a.m.d. Folosind posibilităţile cinematografiei, regizorul care a realizat filmul cuprinzînd acest din urmă fragment, a avut ideea de a părăsi la un moment dat sala de concert şi — în timp ce în coloana sonoră continua lucrarea simfonică a lui Şostacovici — ochilor spectatorilor li se înfăţişau vederi de păduri, luate de jos sau din perspectiva mai cuprinzătoare a avionului. În felul acesta, sursele de inspiraţie ale compozitorului erau puse la îndemîna spectatorului. În alt film, interpreta unui cîntec cu caracter popular, pe care o vedem pe podiul unei săli de concert în rochie de seară, ne este arătată în continuare în costum popular, în mijlocul peisajelor minunate ale naturii, în timp ce cîntecul continuă să se audă neîntrerupt ca din sală. Evident că nu totdeauna asemenea ilustrări sînt posibile ; dar este clar că filmul oferă posibilităţi nelimitate de a difuza şi a face accesibile în masele cele mai largi creaţiile artistice.

Exemple de filme concert se găsesc în producţia majorităţii cinematografiilor. Citez la întîmplare — din memorie — filmul german „Philharmoniker" în care pe un pretext de subiect se vede Orchestra Filarmonică din Berlin executînd sub conducerea dirijorilor Eugen Jochum, Karl Böhm şi Hans Knappertsbusch două mişcări din Simfonia V-a de Beethoven, partea I-a din Simfonia VII-a de Bruckner, „Les Préludes" de Liszt şi... „Dunărea albastră", de Johann Strauss, sau filmul canadian „Toronto Symphony" prezentînd în interpretarea Orchestrei Simfonice din Toronto, sub bagheta lui Ernest Mac Millan, uvertura la „Colas Breugnon" de Kabalevski şi cîntecul popular franco-canadian „A. St. Malo", filmul polonez „Mazurci de Chopin", în care cinci pianişti de diferite naţionalităţi, participanţi la cel de-al IV-lea concurs internaţional Chopin, execută cele mai celebre mazurci ale marelui compozitor polonez, filmele maghiare „Nunta la Ecser", care redă cîntece şi dansuri practicate la o nuntă în pustă şi „Rapsodia XI-a de Liszt" — un recital de dans al Ansamblului popular maghiar de Stat etc.

Şi la noi s-a realizat în anii din urmă un film-concert care s-a bucurat de primirea favorabilă a spectatorilor din ţară şi străinătate: „Ciocîrlia", în regia lui Ion Bostan. Propunîndu-şi să înfăţişeze dansuri şi cîntece populare din diferite regiuni ale ţării în peisajul natural al regiunii respective, pentru a se urca pe scena de teatru către sfîrşit, cînd sînt prezentate marile ansambluri profesioniste din Capitală, Ion Bostan a creat un film destul de original, care ar fi putut reprezenta chiar un adevărat model al genului, dacă n-ar fi păcătuit prin lungimea sa excesivă şi printr-un final fals apoteotic, în care un cor static distruge impresia de avînt irezistibil, de iureş clocotitor lăsată de ansamblul de dansuri care-i precede. Reuşite sînt în acest film şi interludiile orchestrale ale lui Sabin Drăgoi, făcînd trecerea de la un număr de dans la altul sau însoţind momentele de poezie ale peisajului.

Este bine că s-a realizat un astfel de film. Dar viaţa noastră artistică, atît de bogată, mai cuprinde încă numeroase aspecte care ar trebui să se bucure de larga difuzare prin filmul concert. De ce nu s-ar da posibilitate cetăţenilor din toate oraşele şi satele ţării — nemaivorbind de cei de peste hotare — să cunoască cele mai reuşite realizări ale Operelor, Filarmonicilor, teatrelor de operetă, de estradă, de ce să nu-l poată vedea şi auzi toţi pe George Georgescu, Constantin Silvestri, Ştefănescu-Goangă, Zenaida Palli, Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, — ca şi pe Maria Tănase, Maria Lătăreţu, Iliuţă Rudăreanu şi pe atîţia alţii? Asemenea filme ar avea şi o imensă valoare documentară, deoarece ar reţine pentru posteritate figurile principalilor noştri artişti, pe lîngă faptul că ar putea constitui un mijloc de studiu pentru viitoarele generaţii de artişti-interpreţi. Măcar de am putea revedea pe ecran pe George Enescu, pe Dinu Lipatti, pe George Folescu!

Cinematografia noastră ar putea să realizeze cu uşurinţă un număr de filme-concert pe an, îndeplinindu-şi în acest fel o datorie de onoare atît faţă de spectatori, cît şi faţă de artişti. Interesul stîrnit de filmul „Ciocîrlia" este un indiciu că pe această cale trebuie mers mai departe.

4. FILMELE BIOGRAFICE DESPRE COMPOZITORI ŞI INTERPREŢI

Încă de la începutul filmului sonor, publicul a apreciat filmele istorico-biografice despre marii compozitori şi interpreţi, deoarece îi permiteau nu numai să asculte mari lucrări ale literaturii universale muzicale, dar să şi cunoască împrejurările istorice în care ele au fost create. În decursul anilor s-au realizat în diferite ţări numeroase filme despre Mozart, Beethoven, Chopin, Verdi, Mascagni, Paganini, Friedemann Bach, Schubert, Berlioz, Johann Strauss, Glinka, Musorgski, Rimski-Korsakov, Moniuszko, Erkel, Gershwin, despre cîntăreaţa maghiară de la începutul secolului al XIX-lea Déry, despre cîntăreţul popular vienez Alexander Girardi etc.

Unele din aceste filme, create sub influenţa formulelor hollywoodiene despre biografiile oamenilor iluştri — formule după care au fost create şi filme despre mari oameni de ştiinţă, scriitori sau artişti plastici ca Pasteur, Zola, Rembrandt ş. a. — conţin însă mai degrabă aspecte anecdotice din vieţile muzicienilor respectivi, cu insistenţă asupra relaţiilor lor de dragoste, în timp ce activitatea lor principală, creaţia artistică, este prezentată cu un caracter senzaţional. În aceste filme, Mozart, Beethoven sau Berlioz, au aspectul unor practicieni înguşti, lipsiţi de orizont, fără o concepţie filozofică asupra vieţii şi artei, supuşi doar unor inspiraţii ocazionale şi rupţi de mediul social în care trăiesc. Unele întîmplări lipsite de importanţă din viaţa lor sînt amplificate exagerat, iar altele, învăluite în negura legendei, sînt „completate" prin adaosuri inventate de realizatorii filmelor, pentru a face întîmplarea mai „interesantă"! Un singur exemplu, pentru a ilustra aceste falsificări ale istoriei. Aproape că nu există film biografic despre Mozart sau Beethoven, în care să nu fie redată întîlnirea celor doi titani la Viena în anul 1787, cînd Mozart era un maestru consacrat, iar Beethoven un adolescent care dovedea unele aptitudini muzicale. În majoritatea acestor filme — ultima oară în filmul austriac „Wen die Götter lieben" (Pe cine iubesc zeii), produs în anul 1942, —, scena este concepută în sensul că Beethoven se aşază la pian şi cîntă faimosul Adagio din sonata sa Opus 27 nr. 2 („Sonata lunii"). În realitate, faptele s-au petrecut astfel: după execuţia unei piese de virtuozitate care nu l-a entuziasmat pe Mozart, Beethoven i-a cerut acestuia să-i dea o temă, pe care a improvizat la pian o serie de variaţiuni. Aceste improvizaţii pe o temă dată de Mozart — şi nu Sonata lunii, concepută abia în 1806, — l-au determinat pe Mozart să declare cu prilejul acestei întîlniri: „Fiţi atenţi asupra acestui tînăr; se va vorbi o dată despre dînsul în lume“. 6) Dar realizatorii filmului nu s-au sfiit să denatureze adevărul istoric, numai pentru a face concesii senzaţionalului. În aceeaşi ordine de idei nu există film despre Mozart în care legenda despre necunoscutul care i-a comandat „Recviemul“ cu puţin înainte de moarte, să nu fie exploatată pe larg, cu tot felul de detalii misterioase. În schimb, nu aflăm aproape nimic despre procesul de creaţie al compozitorului, despre relaţiile sale cu oamenii din jur, despre poziţia sa în societate.

Aceste cerinţe par a fi puternic prezente în filmul despre Beethoven „Eroica“, o producţie austriacă realizată de Walter Kolm-Veltée, necunoscută încă în ţara noastră.

Spre deosebire de concepţia burgheză retrogradă asupra filmului istorico-biografic, cineaştii sovietici au promovat pe de o parte situarea personalităţii în epocă şi în mediul social, iar pe de altă parte, pătrunderea în laboratorul intim de creaţie al savantului sau artistului. Aceasta nu înseamnă că detaliile despre viaţa intimă a personalităţii trebuiesc înlăturate, ci doar că ele urmează a fi încadrate, în proporţia cuvenită, în liniile mari, orientatoare, ale scenariului, fără a deveni un scop în sine. În acest fel au fost concepute marile filme istorico-biografice sovietice despre Lenin, Ceapaev, Nevski, Ivan cel Groaznic, Pavlov, Popov, Miciurin etc., ca şi despre compozitorii Glinka, Musorgski, Rimski-Korsakov. Dintre toate acestea, îmi voi îngădui să insist asupra filmului închinat lui Musorgski (regizor Grigori Roşal, comentariu muzical D. Kabalevski), deoarece mi se pare un model al genului.

Multe şi grele probleme s-au pus în faţa realizatorilor acestui film. Cine doreşte să pătrundă în adîncul lor are la dispoziţie un substanţial articol al regizorului Gr. Roşal 7), din care voi desprinde pentru cititorii revistei „Muzica“, doar două aspecte.

Primul se referă la modalitatea înfăţişării prin film a procesului de creaţie al compozitorului, sarcină pe care şi-au asumat-o realizatorii filmului. Iată ce spune în această privinţă regizorul Roşal în articolul citat: *„Este deosebit de greu şi, după cît se pare, aproape imposibil a reda prin imagini cinematografice secretul lăuntric şi vraja intimă a creaţiei unei opere de artă de către un artist. Pe de o parte noi doream să arătăm naşterea ideii creatoare, primele încercări de a scrie muzica respectivă, pe de altă parte urmăream — deoarece nu ne puteam bizui decît pe opere finite ale lui Musorgski — să prezentăm aceste opere spectatorilor şi auditorilor, fără a ne îngădui să facem presupuneri cu privire la împrejurările în care ele au fost create. Pentru rezolvarea acestei probleme am fost nevoiţi să facem unele concesii, deoarece trebuia să arătăm operele lui Musorgski ca şi cînd ar fi fost compuse tocmai în acel moment. Consider că această licenţă este permisă în măsura în care am raportat în permanenţă aceste opere finite la biografia compozitorului, la ideile şi sentimentele sub imperiul cărora au fost create. Prin această metodă, opere bine cunoscute trebuiau să pară ca noi şi să trezească impresia că s-au născut nemijlocit sub ochii noştri. Majoritatea criticilor apărute despre filmul „Musorgski“ arată că publicului i se pare verosimil că asistă la munca de creaţie a compozitorului“.*

Mi-am îngăduit acest lung citat pentru a demonstra — spre deosebire de cazul menţionat mai înainte cu scena întîlnirii Mozart - Beethoven dintr-o serie de filme burgheze —, cu cît simţ de răspundere şi cu cîtă conştiinciozitate s-au apropiat creatorii sovietici ai filmului „Musorgski“ de tema aleasă. Rezultatul a putut fi constatat în asemenea secvenţe impresionante ca aceea a conceperii prologului „La mănăstirea Novodevicii“ din opera „Boris Godunov“. În tăcerea camerei sale de lucru, Musorgski ascultă — şi o dată cu el ascultă şi publicul — melodii care se înalţă din adîncurile amintirilor sale şi din experienţa sa de viaţă. Aşa arată un adevărat film istorico-biografic despre un compozitor: emoţionant şi instructiv totodată.

Un al doilea aspect pe care doresc să-l relev, este acela al contribuţiei unui compozitor contemporan la un film biografic închinat unui compozitor din trecut. În cazul filmului „Musorgski“, compozitorul D. Kabalevski nu a contribuit numai la selecţionarea materialului muzical din opera lui Musorgski, ci a compus şi o serie de piese, constituind un fel de comentariu muzical în stilul lui Musorgski, dar cu puternice elemente personale. Muzica pentru genericul filmului, pentru secvenţele „răscoala ţărănească“, „primăvara“, „păpuşarul“, „iarna“, pentru finalul filmului iată cîteva din aceste piese, care — după cum spune şi Gr. Roşal, — ar putea fi reunite sub denumirea de „suită despre Musorgski“.

O problemă interesantă care s-a pus în legătură cu contribuţia lui Kabalevski la muzica filmului a fost dezlănţuită de întrebarea: „Oare nu ar fi fost preferabil ca pentru generic, final şi alte părţi ale filmului, să se fi folosit muzică originală de Musorgski şi nu compoziţii contemporane?“ La această întrebare, autorii filmului au răspuns cu un categoric: nu. Nu, pentru că Musorgski n-a scris muzica pentru acest film. Autorilor li s-ar fi părut nejust să dea muzicii marelui compozitor o altă destinaţie decît aceea pentru care a fost creată. În film, muzica lui Musorgski este prezentată sau aşa cum este sau ca şi cînd ar fi fost în curs de creaţie. Pentru titlurile genericului, pentru peisaje sau pentru diversele întîmplări din film, a fost considerată necesară o muzică originală, însă compusă în stilul filmului. Această concepţie dovedeşte grija autorilor filmului pentru o cît mai mare autenti-

---

6) cf. Jean Chantavoine: „Beethoven“, ed. Librairie Plon, Paris, 1948 pag. 13.

7) „Din experienţa la filmele biografice“, publicat în volumul „Voprosî masterstva sovetskom kinoiskusstve“ (Probleme de măiestrie în arta cinematografică sovietică), Goskinoizdat, Moscova 1952.

citate, deşi în practica cinematografiei mondiale s-au găsit uneori soluţii judicioase pentru folosirea multilaterală a muzicii compozitorilor clasici la filmele istorico-biografice muzicale.

Iată numai o mică parte, din complexele probleme pe care şi le-au pus autorii acestui film. Experienţa lor, concretizată în opera cinematografică creată şi comunicată pe calea scrisului, constituie un bun cîştigat pentru realizatorii viitoarelor filme istorico-biografice muzicale.

Rezultatele pozitive n-au întîrziat să apară în unele filme de acest gen create în ţările de democraţie populară. Cinematografia poloneză a şi produs admirabilul film „Tinereţea lui Chopin", în care regizorul Aleksander Ford ne prezintă un Chopin entuziast, participînd la luptele Poloniei pentru independenţă, admirînd dansurile îndrăcite ale unei nunţi ţărăneşti şi mai ales transmiţînd fiorul artei adevărate unui popor întreg venit să-l aclame la teatrul din Varşovia. Sîntem departe aci de acel Chopin palid şi bolnăvicios, pe care ni l-au înfăţişat pînă la saturaţie atîtea filme ale cinematografiilor burgheze. Pe aceeaşi linie se situează şi „Premiera varşoviană" a regizorului Jan Rybkowski, relatînd despre bătălia dusă în numele ideilor de patrie şi libertate în jurul premierei operei „Halka" a compozitorului polonez Stanislaw Moniuszko, din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

În Ungaria, Marton Keleti a realizat filmul despre creatorul operei naţionale maghiare Ferenc Erkel, autorul operelor „Bánk bán", „Laszlo Hunyadi", „Dózsa", născute în focul luptei cu autorităţile habsburgice, iar Laszló Kalmár, filmul despre cîntăreaţa Déry, propagatoarea cîntecului maghiar în plină epocă de oprimare austriacă la începutul secolului al XIX-lea.

Cinematografia cehoslovacă îşi are şi ea filmele sale istorico-biografice muzicale: „Vioara şi visul", realizat de Václav Krska, despre marele violonist ceh Jan Slavik, contemporanul lui Paganini şi filmul aceluiaşi regizor despre Smetana.

Ajuns la sfîrşitul capitolului, ar trebui să consemnez realizările cinematografiei noastre în acest domeniu. Din păcate însă, nu este nimic de consemnat, deşi stau la dispoziţie teme însemnate despre viaţa şi creaţia lui Ciprian Porumbescu, a lui George Enescu sau a unor cîntăreţi romîni de faimă mondială ca Popovici-Bayreuth, totodată unul din promotorii vieţii noastre muzicale şi al învăţămîntului muzical din primele două decenii ale veacului nostru. Cît despre Barbu Lăutaru, proiectul de scenariu abandonat cu cîţiva ani în urmă, ar putea fi eventual readus în actualitate şi îmbunătăţit.

Este în orice caz regretabil că nu putem trece încă la activul cinematografiei noastre naţionale măcar un film istorico-biografic despre o personalitate dintre atîtea din trecutul muzicii romîneşti.

5. FILMELE DOCUMENTARE, DIDACTICE ŞI DESENELE ANIMATE MUZICALE

Filmele documentare muzicale pot trata teme din cele mai variate: portrete de compozitori şi artişti din trecut sau contemporani, monografii despre instituţii, instrumente sau concursuri muzicale etc. Mijloacele de care dispune filmul documentar sînt din cele mai variate: filmări reale, reconstituiri, filmări de tablouri, stampe, documente — depinde numai de realizatorul filmului pentru a îmbina toate acestea într-un tot unitar, valabil din punct de vedere artistic.

Dintre portretele de compozitori, filmul care îmi pare că reprezintă o reuşită deosebită este producţia studioului „Defa" din Berlin (R. D. Germană), închinat lui Ludwig van Beethoven. Mergînd pe firul vieţii compozitorului, regizorul Max Jaap alternează reproduceri de stampe şi documente cu filmări de formaţii orchestrale sau de cameră executînd lucrări de Beethoven. Montajul muzical al coloanei sonore, în care apar orchestre din Berlin, Dresda şi Leipzig conduse de dirijori reputaţi ca Hermann Scherchen, Hermann Abendroth, Heinz Bongartz şi Franz Konwitschny sau Cvartetul Beethoven din Moscova, este realizat cu măiestrie, urmărind îndeaproape desfăşurarea montajului de imagine şi a comentariului. O realizare interesantă o constituie şi filmul maghiar despre Béla Bartók.

Ca monografie cinematografică a unor instrumente, pot cita filmul danez „Orga maestrului Compenius", un documentar despre celebra orgă din lemn a capelei castelului Frederiksborg construită la începutul secolului al XVII-lea. Pe o ilustraţie muzicală din Buxtehude, imaginile ne prezintă părţile orgii, alternînd cu tablouri din viaţa epocii, extrase din gobelinuri ale vremii. De asemenea, filmul din R. D. Germană „Vioara", un valoros documentar prezentînd istoricul viorii, alături de marii interpreţi ai instrumentului.

Prin posibilităţile tematice vaste pe care le oferă, filmul documentar muzical este chemat să aducă o importantă contribuţie la opera de culturalizare a maselor populare. De aceea iniţiativa studioului „Al Sahia" de a pune în producţie un documentar despre George Enescu nu poate fi apreciată decît ca un fapt deosebit de pozitiv. Să nădăjduim însă totodată că acest film nu va rămîne izolat, ci că va fi urmat şi de alte documentări muzicale. Teme sînt destule!

★

Filmul didactic muzical este chemat să lămurească atît tineretului, cît şi în genere celor care vor să-şi însuşească o cultură muzicală, noţiunile fundamentale ale muzicii. Prin filmul didactic se pot pune la îndemîna tuturor elemente de bază ale studiului teoriei și istoriei muzicii, ale instrumentelor muzicale, se poate iniția publicul în diferitele forme ale muzicii etc. Filmul didactic poate fi așadar și el un prețios mijloc de răspîndire a culturii muzicale. Din păcate, el este încă puțin folosit. După cîte îmi amintesc, n-am auzit vorbindu-se decît de un film cehoslovac de inițiere în muzica de cameră, prin prezentarea cu comentariile necesare a unui cvartet de coarde de Dvorak. Și aci este încă un cîmp de activitate larg deschis. Ce bine ar prinde și la noi filme didactice muzicale în școli, ca mijloc auxiliar de învățămînt al muzicii, sau în cămine culturale și cluburi sindicale pentru inițierea în muzica cultă! O inițiativă a forurilor competente de a realiza o colaborare cu studioul „Al. Sahia" pentru începerea unei producții de asemenea filme ar fi de aceea o operă de înaltă valoare educativă.

★

Desenul animat sau filmul cu păpuși pot avea și ele un caracter de filme muzicale. Am menționat în introducerea la acest articol filmul lui Walt Disney despre istoria instrumentelor muzicale. Un caracter de film muzical a avut și desenul animat romînesc „Fluierașul fermecat" al lui Pascal Rădulescu (muzica de Radu Paladi), deși ideea că artistul trebuie să se inspire din viață și din natură pentru a putea realiza o operă valabilă, era expusă cam pueril și cu multă stîngăcie.

Desenul animat și filmul cu păpuși muzical pot juca un rol însemnat în răspîndirea cunoștințelor muzicale în rîndurile copiilor, deși și oamenii mari văd totdeauna cu plăcere asemenea filme.

★

Încheind considerațiile asupra filmului muzical, trebuie să constat că în ansamblu, bilanțul realizărilor cinematografiei noastre naționale în acest domeniu este deficitar. Desigur că o cinematografie tînără ca a noastră și cu o capacitate de producție relativ redusă, trebuie să acorde prioritate temelor mari, centrale, ale construcției socialiste. Socotesc însă că a sosit momentul cînd, datorită creșterii substanțiale a bazelor de producție, se poate revendica pentru revoluția culturală în domeniul muzical un loc mai bun în planurile tematice ale Studiourilor noastre. Mai ales că poporul romîn este cunoscut în întreaga lume ca un popor muzical.

Educația muzicală în lumina organizării noastre școlare

de CONSTANTIN ZAMFIR

În ultimul timp revista „Muzica" înscrie în cuprinsul său articole ce se ocupă și de educația muzicală, dovedind prin ele prezența subsecției didactice a Uniunii Compozitorilor în viața frămîntată a școlii noastre și datoria ei de a susține prin toate mijloacele un punct de vedere științific în predarea educației muzicale în școală. Condeie competente au ridicat probleme în acest sens, din care se desprinde rolul important al școlii în viața noastră muzicală. Preocupat de problema accesibilității muzicii — discutată în săptămînalul „Contemporanul" din 5 iulie 1957 — Prof. A. Trifu în „Muzica" nr. 8 pag. 11 pune accent, nu fără dreptate, pe rolul principal al școlii în determinarea accesibilității muzicii, propunînd printre altele lărgirea profilului actualelor școli elementare și medii ca și al școlilor populare de artă în direcția formării unui public pentru concerte, precum și selecționarea cadrelor didactice și nedidactice folosite în cadrul lărgit al educației muzicale școlare și de mase după criteriul competinței. Subliniem aceste propuneri ca unele ce ridică o serie de probleme ale educației muzicale de azi, cu deficiențele, dar și calitățile ei, meritînd să formeze obiectul unor preocupări mai largi pentru îmbunătățirea continuă a învățămîntului muzical.

În articolul „Temeiuri noi în educația noastră muzicală" (Muzica nr. 7), Liviu Rusu ridică probleme principiale de interes general pentru învăţămîntul muzical, arătînd corelaţia diferiţilor factori din viaţa noastră culturală cu şcoala, şi necesitatea *organizării sistematice a educaţiei muzicale în şcoală,* ca prim factor al promovării şi valorificării culturii noastre artistice a timpurilor de faţă.

Substanţialul şi bine gînditul articol publicat de Nicolae Parocescu în revista „Muzica" nr. 5 pe anul 1957, *„Pentru un punct de vedere ştiinţific în predarea muzicii"*, pune o serie de probleme fundamentale care privesc educaţia muzicală în şcolile de cultură generală de la noi, şi în primul rînd problema unui punct de vedere ştiinţific în programă, oprindu-se cu hotărîre asupra necesităţii unei adînci reforme din care să respire principiul pedagogiei ştiinţifice că educaţia este determinată de forţele naturale psihice şi fizice care apar şi se dezvoltă în stadii evolutive.

În cele ce urmează încercăm să corelăm scopul educaţiei muzicale de cel al învăţămîntului teoretic de cultură generală, ca şi de cel al învăţămîntului practic profesional-muzical, spre a răspunde unor necesităţi stringente de educaţie şi instrucţie muzicală în şcoala noastră de azi şi implicit a contribui la o mai bună accesibilitate a muzicii, în straturi din ce în ce mai largi ale poporului nostru.

Acumulînd experienţa unor ani îndelungaţi, învăţămîntul public şi-a statornicit organizarea pe cicluri după stadiile evolutive în care apar şi se dezvoltă forţele naturale psihice şi fizice ale maselor de copii pînă ce ajung la maturitate. Ciclul I elementar cu 4 clase (I, II, III, IV,) — i-am zice mai degrabă ciclul primar — corespunde vîrstei dintre 7 şi 10 ani cînd forţele fizice în creştere permit educaţiei să treacă de la însuşirea empirică, directă, la cea progresiv conştientă a deprinderilor pe baza memoriei şi automatismului reflexelor. În acest ciclu se pun bazele educaţiei muzicale şi trebuie folosit cu maximum de interes pentru dezvoltarea ulterioară şi poate decisivă spre viitorul artistic al copilului. Ciclul II elementar cu 3 clase (V, VI, VII,) — Bulgarii îl numesc pe bună dreptate „gimnaziala" — corespunde vîrstei de la 11 la 13 ani cînd forţele fizice sînt într-o creştere rapidă, iar cele psihice îngăduie educaţiei să se statornicească pe deprinderi însuşite conştient pe baza legăturii dintre cauză şi efect. Acest ciclu este cel mai favorabil deprinderilor instrumentelor muzicale, cînd creşterea fizică se desfăşoară paralel cu dezvoltarea automatismelor, reflexelor, spre o flexibilitate proprie, ce nu se mai poate dobîndi mai tîrziu în aceeaşi măsură. Ciclul mediu cu 5 clase (IX, X, XI, XII,) corespunde vîrstei dintre 14 şi 18 ani, cînd organismul primeşte transformări adînci făcînd trecerea de la copilărie la maturitate. Această perioadă, a adolescenţei, este proprie orientării profesionale şi pregătirii teoretice. În sfîrşit, ciclul superior corespunde unei pregătiri profesionale de înalt nivel.

Toate materiile şcolare şi-au găsit o bună şi logică încadrare în aceste cicluri de învăţămînt afară de muzică. Cu toate stăruinţele unor pedagogi muzicali de seamă, de care n-am fost lipsiţi nici în trecut, muzica şi în general învăţămîntul artistic din şcoala noastră de cultură generală, neavînd un scop utilitar în sistemul de viaţă capitalist, a fost lăsată mai mult pe seama educaţiei individuale din familiile burgheze înstărite, lipsind masele populare de forţele ei spirituale şi morale. Crearea şcolilor elementare şi medii muzicale, are de scop să dea posibilitate păturilor largi din popor să se orienteze către o educaţie muzicală sistematică şi chiar să îmbrăţişeze profesiuni muzicale, înlocuind astfel vechiul sistem al educaţiei familiare, printr-o educaţie artistică a maselor populare. Aceste şcoli se integrează în spiritul şi concepţia învăţămîntului de cultură generală cu particularităţile şi drepturile ce-i sînt conferite acestuia. Dar aceste şcoli profesionale nu pot înlocui educaţia muzicală din învăţămîntul public, care se desfăşoară pe teren teoretic pentru întreaga populaţie şcolară de la sate şi oraşe. Şcolile profesionale muzicale acumulează elemente selectate din învăţămîntul public care dispun de înclinaţii speciale muzicale. Ele reprezintă deci, în mod logic, o colaterală a învăţămîntului public, aceste şcoli muzicale, care se găsesc la oraşe, vor putea răspunde necesităţilor democratice de azi. Întrebarea este, în ce fel se pot ele rezema ? Dacă ţinem seama de faptul că orăşeanul are posibilităţi mai mari să se ocupe de educaţia copiilor lui, observîndu-i cu interes şi îndrumîndu-i potrivit înclinaţiilor, muncitorul de la sate este nevoit din cauza specificului ocupaţiilor sale, să lase educaţia copiilor săi pe seama învăţătorilor, care au menirea nu numai să-i observe din punct de vedere al înclinaţiilor, dar să-i şi îndrumeze, deschizînd ochii părinţilor să-şi trimită copiii la şcoală potrivit înclinaţiilor ce le manifestă. Trebuie să li se lase timp suficient spre a-şi aduce la îndeplinire menirea. Cei 4 ani din ciclul I elementar reprezintă *perioada de depistare,* în care educaţia muzicală prin metodele şi procedeele sale variate poate permite unor elemente dotate să fie orientate către o şcoală de muzică instrumentală. Se poate vorbi de un principiu general valabil observat de cei mai de seamă pedagogi din străinătate şi de la noi, *că o şcoală instrumentală muzicală trebuie precedată de o şcoală de educaţie muzicală,* în care să se dezvolte inclinaţiile muzicale la copii, manifestate sub forma simţului ritmic, melodic, armonic, şi a memoriei, după ce mai întîi pedagogul se ocupă de fixarea auzului muzical. In stadiul actual al acestor şcoli, ca orice început, se ridică o serie de greutăţi ce trebuie învinse. De pildă în ciclul I elementar la şcolile de învăţămînt public, educaţia muzicală se predă numai sub formă de cînt, şi nu sistematic aşa cum impune metoda şi procedeele unei bune educaţii. Problema unei educaţii muzicale sistematice în ciclul I elementar, ridicată de Nicolae Parocescu în articolul citat, are darul de a preîntîmpina una din cele mai mari greutăţi ivite în calea acestei perioade de depistare artistică muzicală.

O altă greutate ce se ridică în faţa noastră şi care decurge din cea dintîi, este problema corpului didactic, care trebuie pregătit în acest sens, căci important nu este numai *să se facă* educaţie muzicală, dar şi *cine* să facă această educaţie spre a corespunde scopului. Este adevărat că membrii unui asemenea corp didactic chiar în Bucureşti i-am putea număra pe degete. Formarea unui corp didactic care să acopere necesităţile tuturor şcolilor din ţară este o problemă de viitor, poate îndepărtat, dar nu imposibil de realizat. Mai întîi ar trebui strînşi profesorii de muzică de la toate şcolile pedagogice într-un curs special de tipul cursurilor I.P.C.D. Aceştia apoi, după o practică de un an, ar putea fi îndrumătorii unor cursuri regionale ori raionale şi astfel prima etapă a acestei acţiuni s-ar încheia cu roade destul de bogate. A doua etapă ar reveni ca sarcină secţiei pedagogice a conservatoarelor noastre de muzică, ce are menirea de a pune pe viitorii profesori de muzică în cunoştinţă de toate metodele şi procedeele de predare ce s-au experimentat în străinătate şi la noi pe terenul didacticei muzicale, cunoştinţe neglijate pînă în prezent în această secţie din cauza concepţiei nu destul de mature la noi în ce priveşte importanţa educaţiei muzicale pentru marile mase. In şcolile noastre de toate gradele persistă încă ideea că muzica este o disciplină care trebuie să răspundă sarcinilor diferitelor serbări şcolare, astfel încît predarea ei este aservită scopului acestora. Acesta se pare că a fost argumentul decisiv al directorilor de şcoli spre a susţine reintroducerea de curînd a muzicii ca disciplină în şcolile de învăţămînt public. Problema serbărilor şcolare pe linie muzicală poate fi soluţionată fără să afecteze scopul educaţiei propriu-zise, ori să se încadreze complet acesteia. Nu este cazul să ne ocupăm de ele, totul depinzînd de oamenii care au sarcina de a organiza, conduce şi pregăti aceste serbări potrivit celei mai sănătoase concepţii pedagogice, armonizînd scopul educaţiei muzicale cu mijloacele materiale şi morale pe care le au la dispoziţie. In orice caz, nu trebuie părăsită *concepţia educaţiei muzicale ca scop al şcolii,* unde serbările trebuiesc aservite acestei educaţii prin mijloace care depind de la caz la caz. Un corp didactic înarmat cu sănătoase concepţii pedagogice şi bine pregătit în conservatoarele noastre din punct de vedere tehnic şi pedagogic, îndrumat să-şi facă stagiul de cîţiva ani în mijlocul poporului spre a-i cunoaşte nevoile şi calităţile lui, ar fi de folos nu numai ţării, ci şi lui însuşi, îmbogăţindu-şi experienţa care permite să pună probleme variate cu mai multă competinţă şi să le rezolve ca atare. Grija forurilor competente pentru înflorirea unei sănătoase pedagogii muzicale, adaptate necesităţilor vieţii noastre artistice din ce în ce mai pretenţioase, trebuie să pornească de la învăţămîntul superior, pe baza principiului leninist al împletirii teoriei cu practica.

Greutăţile nu se epuizează o dată cu soluţionarea problemei corpului didactic de specialitate în şcolile de cultură generală. Ele se ivesc şi pe linia învăţămîntului profesional-muzical. Aci pare că într-un exces de zel, ele apar la polul opus celorlalte. In timp ce şcolile de cultură generală duc lipsa unei educaţii muzicale sistematice, şcolile elementare de muzică au în plan începerea cursurilor cu clasa zero! (Va trebui să numărăm de aci înainte începînd cu zero, nu cu unu ca pînă acum). Ce reprezintă această clasă zero? Spre a se respecta principiul după care educaţia muzicală trebuie să preceadă învăţămîntul instrumental, aceasta a fost trecută în ciclul de învăţămînt preşcolar şi concentrată în clasa... 0, pentru ca elevul să poată începe pianul şi vioara în clasa I-a elementară. Concepute şi organizate în felul acesta, şcolile de muzică instrumentală sînt puse numai la dispoziţia unor categorii de orăşeni. Cu toate dispoziţiile forurilor superioare luate pentru îmbunătăţirea componenţei sociale a populaţiei acestor şcoli, rezultatele vor fi slabe din pricina discrepanţei ce există între concepţia pedagogică a acestor şcoli faţă de cele de cultură generală.

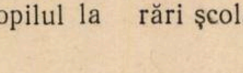
Trebuie să subliniem energic că *educația muzicală nu se poate realiza într-un an școlar și cu rezultate bune la orice vîrstă!* Anii de preșcolaritate își au importanța lor educativă, dar nu pot înlocui pe cei consacrați educației și instrucției. Că se vor găsi și excepții, nimic de zis, însă excepția nu întărește totdeauna regula. *Educația muzicală* este menită să dezvolte înclinațiile artistice ale copilului sub toate aspectele, în care acestea apar, dar pentru a-și îndeplini această menire este nevoie de timp.

Experiența a dovedit că anii cei mai rodnici de educație muzicală, în care trebuie să se împletească metoda directă — empirică — cu cea indirectă — conștientă — sînt anii ciclului I elementar, adică clasele I, II, III, IV. Pornind de la joc ca metodă de predare în acest răstimp se pun bazele muzicalității elevului, ajungînd pe nesimțite la însușirea pe cale conștientă a problemelor teoretice muzicale fundamentale. Înarmat cu acestea, elevul începe învățămîntul instrumental nu numai cu competința necesară, dar și în ritmul viu al capacității, rezistenței și creșterii sale fizice.

În general pedagogii instrumentiști de la școlile de muzică se plîng de lipsa de pregătire teoretică muzicală a elevilor, fiind obligați de multe ori să se substituie profesorilor de teorie și solfegii, pentru a face față cursurilor instrumentale. Ei simt nevoia ca instrucția teoretică muzicală să țină pasul și să se desfășoare paralel cu învățămîntul instrumental, după toate exigențele lui. În realitate, cunoștințele teoretice fundamentale dobîndite la cursul de educație muzicală, trebuie să preceadă începutului instrumentului. Dar cum ar putea să fie realizată această necesitate cînd instrumentul începe din cl. I elementară? O seamă de profesori zeloși, în special pianiști, luînd drept regulă unele excepții de copii ai căror părinți înstăriți s-au putut îngriji mai de aproape și de timpuriu de o instrucție muzicală, și-au impus părerea în această privință în fața forurilor superioare, reușind să dea acestor școli o configurație necorespunzătoare scopului pentru care sînt create. În realitate, începerea instrumentului — pian și vioară — din cl. I elementară se lovește nu numai de lipsa cunoștințelor teoretice muzicale necesare ale copilului, ci și de imposibilitatea de a face față rezistenței fizice și capacității receptive reduse de care dispune copilul la acea vîrstă în comparație cu cerințele impuse de deprinderea instrumentului. Elevul la această vîrstă este mai mult *chinuit* decît instruit și, aceasta cu atît mai mult cu cît instrumentul îi răpește timpul necesar pregătirii sale teoretice de cultură generală, unde de asemenea are nevoie de punerea bazelor unor cunoștințe fundamentale. Aceste cunoștințe trebuie armonizate cu forțele fizice și intelectuale precum și cu timpul necesar însușirii lor normale. Ele nu trebuie stingherite de zelul însușirii cu forța a instrumentului spre a corespunde unor modele din istoria muzicii ca Mozart, Beethoven, ori Enescu, ei înșiși excepții în această privință. Deprinderea instrumentului muzical poate începe la o vîrstă mai fragedă cu condiția ca accentul să cadă pe dezvoltarea muzicalității elevului, a diferitelor sale însușiri artistice care se pot realiza în cadrul cursului de educație muzicală, nu pe însușirea sistematică a tehnicii instrumentului, care după părerea noastră trebuie să succeadă cursului special de educație muzicală. Începerea studiului sistematic al instrumentului în clasa a V-a elementară dă posibilitate dezvoltării unui număr mare de instrumentiști, în special celor de coarde, de care orchestrele noastre duc lipsă.

Un alt aspect negativ pe care-l prezintă începerea instrumentului din clasa I-a elementară este limita locurilor la examenul de admitere. Copilul care-și dă *primul său examen,* declarat reușit fără loc, încearcă o profundă dezamăgire care din punct de vedere psihologic ar putea lăsa urme pentru tot restul vieții. Cu totul altfel se prezintă un examen de admitere în clasa V-a, cînd elevul familiarizat cu asemenea procedee, a căpătat o oarecare experiență, știe să privească greutățile în față și să le înfrunte într-un mod mai real.

In concluzie, factorii care determină o radicală revizie în organizarea acestor școli nu sînt numai de ordin tehnic, ci și de ordin psihologic și pedagogic. Problemele de organizare școlară trebuie privite în complexul lor, ținînd seama de toți factorii care pot servi scopul urmărit. Pentru aceasta nici graba și nici tărăgăneala nu sînt buni sfătuitori, ci numai experiența. Și după ce experiența a stabilit principiul precedării învățămîntului instrumental de către o educație muzicală sistematică, tot astfel școlile experimentale vor putea da soluția celei mai bune legiferări școlare.



ÎN JURUL CREAŢIEI ROMÎNEŞTI

Ce aduce nou Simfonia a V-a de M. Andricu

de DORU POPOVICI

Mihail Andricu este un compozitor foarte fecund, care a scris în toate genurile muzicale şi care are marele merit de a fi încă de la opusul 2, el însuşi. Un stil original, cu o unitate perfectă între melosul simplu, tributar cîntecului popular, armonia cu o funcţionalitate clară, polifonia derivată din armonie, instrumentaţia sobră, — iată trăsăturile esenţiale ce caracterizează muzica lui M. Andricu. În ceea ce priveşte forma, se poate afirma fără îndoială că puţini autori romîni o stăpînesc cu această măiestrie. Maestrul Andricu este un continuator al tradiţiei clasice, căreia îi adaugă sensibilitatea şi estetica proprie. Compozitorul are afinităţi cu o muzică optimistă, lirică, cu nuanţe bucolice, întotdeauna discretă şi fără grandilocvenţă. Întotdeauna a recomandat elevilor săi să evite pe cît se poate artificiile, care sărăcesc expresia muzicii. Pentru autor tehnica este un mijloc şi nu un scop în sine.

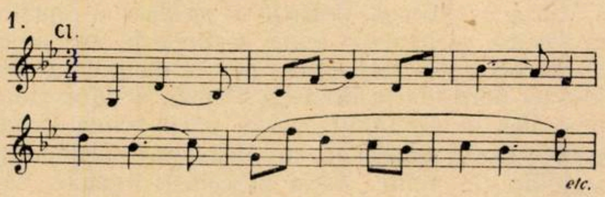
S-a spus că arta compozitorului nu are dramatism, că e prea luminoasă şi fără frămîntări, sau că autorul se repetă adesea în operele sale. Cred că s-au făcut în acest sens afirmaţii pripite. Este adevărat că fondul artei lui Mihail Andricu este senin, dar nici o lege estetică nu pretinde ca o operă de valoare să fie neapărat sumbră. Tragismul este un aspect al artei, dar au fost mari creatori care, prin seninătatea şi chiar naivitatea simţirii lor, reuşesc să ne emoţioneze şi în zilele noastre. E destul să ne gîndim la un număr însemnat de opere ale lui Mozart sau Fauré, doi dintre autorii cei mai preţuiţi ai compozitorului la care ne referim. Analizînd simfoniile lui Mihail Andricu vom observa şi aspecte dramatice, dar nu vom întîlni niciodată un fals dramatism.

Simfonia a V-a este rezultatul unei evoluţii fireşti a autorului, o lucrare de maturitate. Prin această operă, în care sînt prezente idei noi, autorul contrazice părerile unora care susţin că muzica sa din ultimul timp nu se mai împrospătează. Dacă Sonatina de pian, Noveletele, Simfonia de cameră, Serenada, au atins punctele culminante ale epocii de tinereţe, Simfonia a V-a în mi minor se înalţă ca una din cele mai bune lucrări ale compozitorului din perioada prezentă. Ea reprezintă un nou aspect al creaţiei artistului.

Lucrarea se compune din patru părţi, prima şi a treia au un conţinut mai frămîntat, în timp ce cea de-a doua şi cea de-a patra sînt pline de lumină. În acest fel, contrastul este bine realizat, evitîndu-se orice umbră de monotonie. Forma lucrării îmbracă tiparul clasic al sonatei : sonata-scherzo-lied şi rondo, tipar pe care autorul îl păstrează pînă acum mai în toate compoziţiile sale de proporţii mai mari. (Simfonia a VI-a a maestrului se abate de la acest tipar). Să aruncăm o privire asupra părţilor componente ale lucrării.

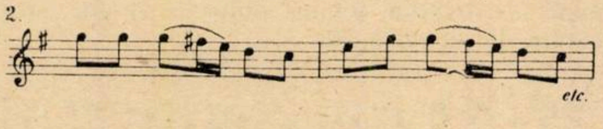
Prima parte este cea mai amplă, mai bogată în idei şi cu gama de sentimente cea mai variată. Ideea întîia se imprimă de la început, prin sonoritatea ceţoasă a clarinetului şi a fagotului, într-o respiraţie amplă şi cu un pronunţat caracter melodic.

1.



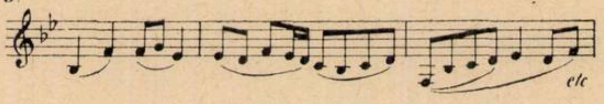
Ea păstrează simetria clasică şi desenul sinusoidal, tinzînd spre o creştere căreia îi urmează o descreştere. Modul eolic în care e concepută, îi dă un caracter puţin arhaic, iar insistenţa pe treapta a VII-a o face mai aparte, înlăturînd obişnuita septimă de dominantă, care pare să jeneze auzul mai rafinat al auditorului din zilele noastre. După această temă, o punte alcătuită dintr-o idee de o expresie mai veselă, pe care ne-o prezintă flautul, imprimă un colorit nou piesei. Dacă sentimentul pe care-l degajă tema punţii este altul, prin melosul său zglobiu, elementul ritmic şi construcţia frazei nu aduc un element de variaţie.

2.



Această culoare mai vie este umbrită de o creştere, care ne duce spre un „tutti de orchestră“, într-un punct culminant. După aceasta, o a doua idee lirică, cantabilă, cu acompaniamentul pastoral al unor cvinte de fagot, în relație armonică de mediană, redată tot de clarinet ca și în prima idee, imprimă un sentiment liniștitor, cu o singură înclinare spre visare, spre un peisaj rustic.

3

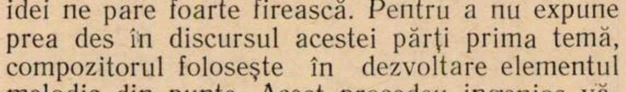


Dacă melodia primei teme are un colorit popular mai puțin pregnant, melodia temei secunde îl are mai penetrant, amintindu-ne de cîntecele populare bănățene. Ideea a doua contrastează nu numai prin caracterul ei intim ci și prin ritmica ei variată, prin introducerea unei măsuri de patru timpi. Arhitectura ei este deosebită. Cîmpul acestei idei are un aspect tripartit, începînd prin ideea lirică, amintită mai sus, urmată apoi de o altă creștere și de reluarea ideii lirice tot de către același clarinet. Astfel ea ne apare mai fragmentată, contrastînd cu prima, mult mai unitară. O concluzie scurtă încheie expoziția, perfect echilibrată și concisă.

Dezvoltarea începe cu o pedală, ce servește drept punct de plecare pentru o creștere intensă, desfășurată gradat. Predomină în acest timp melodia punții din expoziție și a fragmentelor melodice ale acesteia. Ideea a doua nu se mai afirmă, ceea ce pare curios, deoarece mai în toate dezvoltările, elementele temei secunde sînt nelipsite, pentru a se aduce într-un mod mult mai pregnant repriza primei idei. In cazul Simfoniei a V-a a lui Mihail Andricu se produce o repriză inversată, cu apariția temei secunde la începutul ei. In acest fel insistența pe elementul primei idei ne pare foarte firească. Pentru a nu expune prea des în discursul acestei părți prima temă, compozitorul folosește în dezvoltare elementul melodic din punte. Acest procedeu ingenios vădește măiestria compozitorului în problemele de construcție. Dezvoltarea conține un dramatism care culminează la sfîrșitul ei, iar repriza coincide cu acest moment de puternică tensiune, în care tema punții ne apare în sonoritățile de fortissimo ale orchestrei. Repriza inversată amintită aduce o destindere, o ușoară liniștire. Tema întîia va reapare și ea, mult scurtată, abia la urmă, după ce ideea lirică a temei secunde s-a desfășurat în întregime. O codă minunat realizată prin pedala superioară a suflătorilor de lemn, potolește zbuciumarea unui temperament agitat și încheie prima parte a simfoniei.

Scherzo-ul constituie partea a doua a lucrării. El este apropiat de forma celui clasic : scherzo-trio-scherzo. In acest vioi divertisment, predomină ideea întîia, senină, plină de veselie, străbătută de un umor fin.

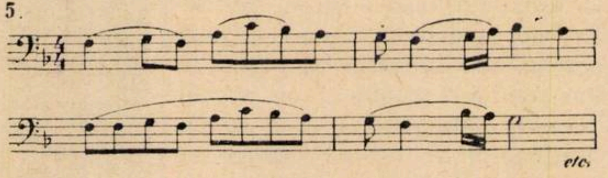
4.



Este interesant sistemul ritmic, în care alternanța dintre măsurile de 2 și de 3 timpi știrbește simetria, înclinînd spre asimetrie. Variația ritmică, inspirată din folclor, în această parte este mult mai prezentă decît în prima parte, în timp ce sistemul armonic este mult mai simplu, cu modulații mai puține și cu o sonoritate mai caldă, prin folosirea din ce în ce mai rară a disonanțelor armonice. Se imprimă puternic luminosul și primăvăraticul la major. O idee mai puțin conturată, fragmentată de coarde, continuă acest sentiment din prima idee ca aceasta să fie în mod neașteptat reluată de corn englez și de clarinet, într-o sonoritate foarte plăcută. E bizară apariția acestui instrument cu nuanțe triste într-un scherzo ; folosirea lui aduce un grotesc, pe care l-am întîlnit mai rar în muzica maestrului Andricu.

Trio-ul care apare foarte contrastant, poartă amprenta specifică compozitorului ; pitorescul, prin tema sa cantabilă și ușor de reținut, revine la o simetrie întîlnită adesea la trio-ul clasic al lui Beethoven.

5.

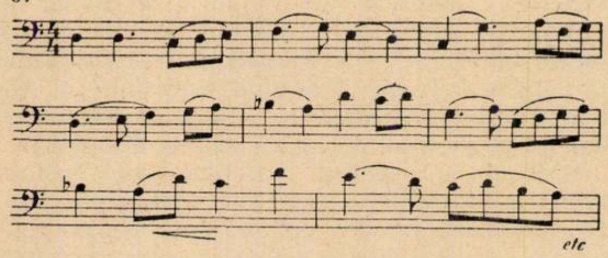


Intonațiile se apropie de cele ale cîntecului popular modern, în modul ionic, cu prezența sensibilei. Repriza scherzo-ului readuce aceeași notă de veselie și umor, într-un acord luminos în care se și încheie miniatura.

Partea a treia este, după convingerea noastră, una din cele mai frumoase pagini ale muzicii romînești. Ea are meritul de a fi cu totul aparte în creația lui Mihail Andricu, prin conținutul muzical nou pe care-l prezintă ; în acest nobil Andante, se lovesc două lumi, una tristă și alta optimistă.

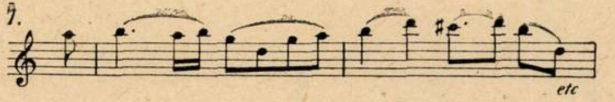
O idee melodică de o rară frumusețe, într-un colorit modal doric, cu intonații de colind arhaic, intonată de violonceli și contrabași, ne introduce într-o atmosferă sumbră, de un patetism grav, reținut, fără nimic exterior, care prevestește tragismul acestei mișcări lente.

6.



Este interesantă inventivitatea melodică, dar și admirabila construcție a melodiei, în care apar pe rînd înlănțuirile la-re-fa-ultimul sunet constituind punctul culminant al melodiei, după care urmează o cădere, ce se apropie de tonica din registrul grav. Cealaltă idee ne apare mai vie, întruchipată prin cantilena flautului și frumoasa încheiere a acesteia, adusă pe rînd de solo-urile de violoncel, violă și vioară.

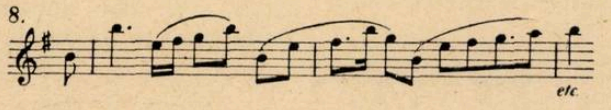
7.



Desigur că nu are intensitatea primei teme; aceasta aduce mai mult un contrast melodic și mai ales orchestral, față de acea lamentație de la începutul Andantelui. În același timp are puncte comune cu tema principală a finalului, realizînd un principiu ciclic în simfonie. După aceasta, ideea principală reapare amplificată prin mici adăugiri figurative de culoare. Încetul cu încetul se pregătește o imensă creștere, pornind din celula melodică a primelor măsuri, cărora li se adaogă o îngroșare treptată a orchestrației și o intensificare a asperităților armonice, prin false relații și uneori printr-o politonalitate foarte acidă, redînd un tablou tragic cu nuanțe funebre, într-un punct culminant realizat grandios. O descreștere duce apoi spre o încheiere, în care aceeași pedală a instrumentelor de suflat, care sfîrșise prima parte, ne sugerează o resemnare, cauzată de o profundă durere. Ca un amănunt interesant, semnalăm fuziunea între modul doric și majorul de azi, fără a crea o discordanță de stil. Secretul îl constituie modulația diatonică, specifică în multe opusuri ale maestrului. În aceste minunate pagini, tragismul apare ca un element primordial și încă neîntîlnit la o asemenea culme, în muzica lui Mihail Andricu, în care predomină totuși elementul lirico-bucolic.

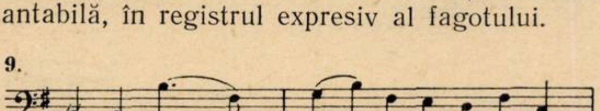
Finalul este un rondo sonată, în care nu vom întîlni deci forma rapsodică a rondo-ului primitiv, bazat pe refren-cuplet, ci un rondo care are la bază două teme ce alternează, legate de reexpoziție printr-o dezvoltare. Prima idee, apropiată, după cum am semnalat mai sus, de ideea secundă a părții a treia, se desfășoară într-un ambitus mai restrîns cu un aspect simetric, într-o mișcare rapidă, cu unele ritmuri punctate.

8.



Ea apare ca un fel de refren, pe parcursul întregii piese, plin de exuberanță și de suflu tineresc. Puntea, scurtă, fără elemente motivice noi, ne introduce în limanul ideii secunde, mult mai cantabilă, în registrul expresiv al fagotului.

9.



Ideea inițială a refrenului reapare și trece într-o mică dezvoltare, ținînd locul unui „c" de rondo. Repriza are aspectul unei respirații mari, neîntrerupte, în care își fac apariția cele două teme, puțin modificate, încheind lucrarea printr-o codă puțin bruscată, într-o plăcută euforie. Din analiza acestui Final, rezultă că nu se pun probleme noi nici în domeniul meșteșugului componistic, nici în domeniul estetic. El apare ca o culoare luminoasă, optimistă, ca o destindere plăcută, după o încordare lăuntrică foarte puternică. Exemple similare sînt multe în literatura contemporană; e destul să ne amintim de muzica pentru coarde, celestă și percuție de Bartók, în care după partea a treia urmează un rondo cu un rol asemănător.

Considerînd Simfonia a V-a a lui Mihail Andricu o lucrare de maturitate, dorim să relevăm cîteva elemente specifice. Lucrarea reprezintă o nouă etapă în evoluția creatorului. Astfel, concizia formei, simțul proporției și al echilibrului, par a fi calități prețioase în această lucrare, poate mai bine conturate aci decît în orice simfonie a sa. Armonia a ajuns la o clarificare, înlăturînd unele trăsături care dăunau uneori stilului. Simțul tonal este pregnant, elementele de asperitate armonică și chiar o politonalitate accidentală se încadrează organic în sonoritate. Polifonia e mai bogată în această lucrare, în acest sens mă refer mai ales la prima parte și la partea a treia. Ritmica clasică se menține și aici ca și în alte lucrări, îmbogățită cu unele elemente de variație, inspirate din muzica populară. Puterea de expresie a părții întîia și îndeosebi a părții a treia este deosebită și alcătuiește elementul noului, prezentîndu-ne un alt aspect al creației compozitorului; *elementul tragic*. Dacă observăm o culoare sumbră și un simț dramatic și în alte lucrări ale autorului, o asemenea sensibilitate artistică, o atît de adîncă trăire lăuntrică, nu am întîlnit în nici una din lucrările sale.

Simfonia a V-a de Mihail Andricu reprezintă o valoroasă realizare; am putea spune că se află printre cele mai însemnate lucrări apărute la noi în domeniul simfonic în ultimii doisprezece ani. Execuția impecabilă la care maestrul George Georgescu și-a adus contribuția sa prețioasă, în pagini ca marele crescendo al părții a treia, a chezășuit succesul primei ei audiții, confirmat și de entuziasmul publicului.

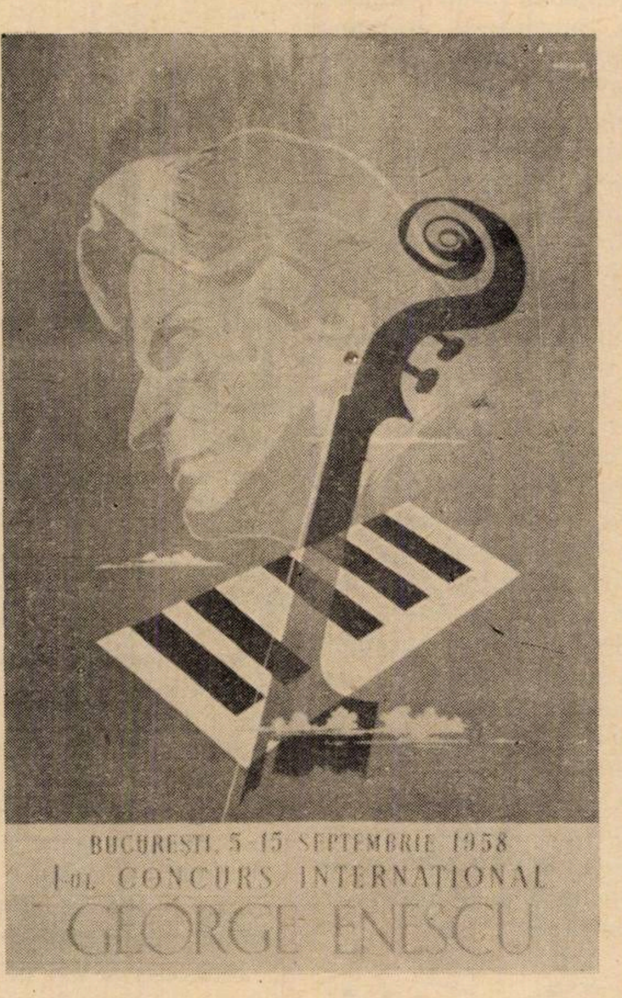
Ajuns la această culme, așteptăm din partea maestrului Andricu noi realizări, care să îmbogățească simfonismul romînesc spre triumful artei noastre componistice.

Medalioane pentru concursul internaţional „George Enescu"

de FR. WANEK

În toamna anului viitor se va desfăşura la Bucureşti primul Concurs internaţional de interpretare (vioară şi pian) care poartă numele marelui muzician George Enescu. În programul concursului au fost înscrise — alături de lucrări din repertoriul universal — Suita de pian Nr. 2 op. 10 de George Enescu precum şi un număr de piese,[1] la alegere, aparţinînd unor compozitori de vază ai muzicii romîneşti.

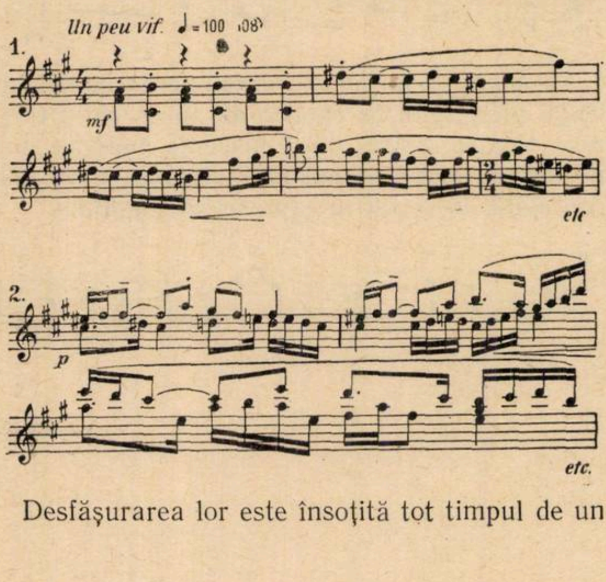
În cele ce urmează vom încerca să prezentăm pe scurt fiecare dintre aceste piese facultative cu dorinţa de a le face astfel mai bine cunoscute viitorilor participanţi la această importantă întrecere muzicală.



★

Sonatina pentru pian în fa diez de Mihail Andricu[2] face parte din creaţiile mai vechi ale compozitorului. În ea putem recunoaşte cu uşurinţă trăsăturile specifice ale limbajului său muzical, care în lucrările următoare duc la conturarea precisă a unui stil cu totul personal. În lucrarea de care ne ocupăm întîlnim o interesantă tratare a melosului popular cu mijloace şi procedee componistice ale căror rădăcini trebuiesc căutate în muzica franceză din primele decenii ale veacului nostru (în special în ceea ce priveşte tratarea armonică.)

Partea întîia — un peu vif (pătrimea = 100 - 108) — care face parte din programul concursului, degajă o atmosferă de seninătate şi prospeţime, de altfel caracteristice pentru sfera de expresie a unei sonatine. Ca formă, această parte respectă în mare pe acea a sonatei, cu excepţia secţiunii dezvoltării care nu se afirmă ca atare în mod evident, ea fiind de fapt înlocuită de ampla expoziţie (respectiv reexpoziţie) a unui bogat material tematic. Astfel distingem de la început un grup de teme care alcătuiesc prima secţiune a expoziţiei, cele mai importante fiind următoarele :



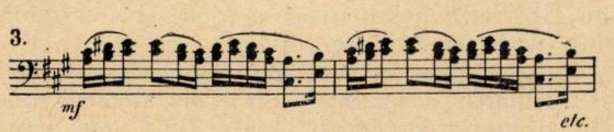
Desfăşurarea lor este însoţită tot timpul de un acompaniament acordic cu o pulsaţie ritmică constantă. Al doilea grup de teme (în La major) debutează cu o melodie în terţe încredinţată basului :

---

[1] Piesele lui Tudor Ciortea, Paul Constantinescu, Leon Klepper, Ludovic Feldman, Sigismund Toduţa şi Constantin Silvestri au fost editate de Uniunea Compozitorilor din R.P.R. Sonatina de Mihail Andricu a apărut la Editura „Hamelle" — Paris iar Rondo a capriccio de Radu Paladi la Editura de Sat pentru Literatură şi Artă.

[2] Mihail Andricu (n. 1897) — profesor de compoziţie la Conservatorul „C. Porumbescu" din Bucureşti — face parte din generaţia vîrstnică de muzicieni. Prin creaţia sa pe tărîmul muzicii de cameră şi simfonice (este autorul a patru simfoniette şi şase simfonii) el s-a afirmat ca unul din eminenţii deschizători de drumuri în muzica romînească contemporană.

3.

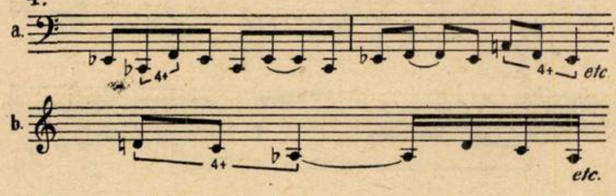


Reexpoziţia întregului material tematic aduce o îmbogăţire simţitoare sub toate aspectele (în special armonic şi ca scriitură pianistică). Ca o caracteristică a acestei mişcări trebuie remarcată prezenţa unor voci secundare care în cuplaj cu tema respectivă adîncesc mult potenţa expresivă a acesteia din urmă, creînd în acelaşi timp frumoase efecte polifonice. Totodată ele sînt hotăritoare în evoluţia dinamică a discursului muzical. Scriitura — realizată cu mult rafinament — relevă o cunoaştere foarte temeinică a resurselor pianului.

★

Capriccio în Mi bemol major din „*Trei piese pentru pian*" de Tudor Ciortea 3) este partea cu care se încheie acest ciclu. Ea se desfăşoară într-un „Allegro con spirito" (pătrimea = 120), mişcare ce predomină tot timpul, imprimînd discursului muzical strălucirea caracteristică unui reuşit final. Ca arhitectonică, piesa nu poate fi încadrată într-un tipar anumit, căci construcţia ei este mai degrabă rezultatul evoluţiei logice a unui material tematic a cărui prelucrare şi succesiune bine echilibrată asigură o deplină unitate formală. Din punct de vedere melodic compozitorul a recurs la intonaţiile cîntecului popular ardelenesc, fapt confirmat printre altele de prezenţa mai tot timpul a cvartei mărite :

4.



Temele şi fragmentele de teme apar în acest Capriccio încadrate mereu de mişcarea generală de şaisprezecimi, fie cu rol expresiv fie doar ca element motoric. In ceea ce priveşte conceptul armonic se poate observa tendinţa de a realiza o unitate între vertical şi orizontal (prin elemente comune). Astfel sînt folosite succesiuni de acorduri neutre alcătuite prin suprapunerea sunetelor care fac parte din structura liniei melodice, iar ca intervalică sînt prezente aproape cu regularitate secunda mică şi cvarta (perfectă şi mărită).

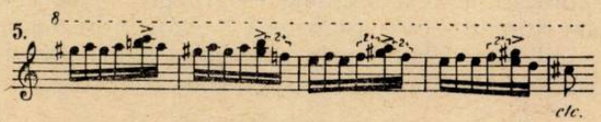
Scriitura pianistică exploatează cu ingeniozitate diferitele registre ale claviaturii, ceea ce face ca piesa să cîştige în nuanţe de culori. Ca grafică, compozitorul a recurs deseori la procedee de scriitură specifice toccatei. (ostinato-uri, mişcarea perpetuă de şaisprezecimi etc.).

★

Joc dobrogean în la de Paul Constantinescu 4) face parte din „*Trei piese pentru pian*" şi este de fapt, după cum indică şi subtitlul, o toccată.

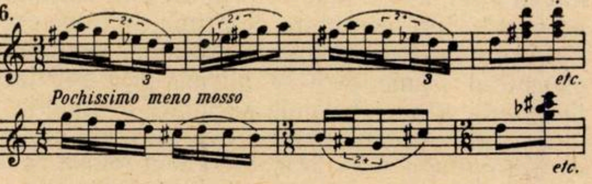
Plecînd de la dansul popular din Dobrogea, compozitorul a organizat materialul melodic în cadrul tiparului formei de rondo. După o introducere în care este imitată sonoritatea şi tehnica de a cînta a instrumentului popular ţambalul, debutează melodia de dans a refrenului :

5.



Observăm în exemplul de mai sus apariţia frecventă a secundei mărite. Pe lîngă faptul că trădează apartenenţa regională a melodiei, ea reprezintă unul din puţinele elemente intonaţionale preluate din muzica orientală (şi mai cu seamă din cea turcească) care a influenţat — într-o anumită epocă — folclorul autohton îndeosebi din această parte a ţării. Aceeaşi caracteristică putem remarca şi la celelalte două melodii de dans care intră în alcătuirea lucrării (cele două cuplete) :

6.



Legătura între diferitele expuneri — fie identice fie schimbate — ale acestui material tematic de bază este asigurată de pasajele de trecere (şi ele bazîndu-se pe secunda mărită) în care se revine mereu la sonorităţile specifice ale ţambalului. O atenţie deosebită merită factura ritmică variată a piesei. Observăm dese schimbări de măsură şi deplasări de accente (fenomene frecvent întîlnite în muzica populară romînească) prin care se obţine o interesantă asimetrie în construcţia melodică. Datorită acestui procedeu, desfăşurarea muzicală cîştigă mult sub raportul impulsului dinamic. Suportul armonic prezent în majoritatea cazurilor sub formă de arpegii are o factură tonală. In unele cazuri, compozitorul include în componenţa acordului secunda, cvarta sau septima, reuşind să obţină astfel anumite efecte de disonanţă care amintesc de multe ori de practica instrumentală populară şi lăutărească.

Caracterul vioi, dansant, al întregii mişcări se datorează şi prezenţei permanente a valorilor de

---

3) Printre compozitorii de muzică de cameră, Tudor Ciortea (n. 1903) — profesor de forme la Conservatorul „C. Porumbescu"-Bucureşti — ocupă un loc de frunte ; din lucrările sale amintim cvartete de coarde, lieduri vocale, piese instrumentale.

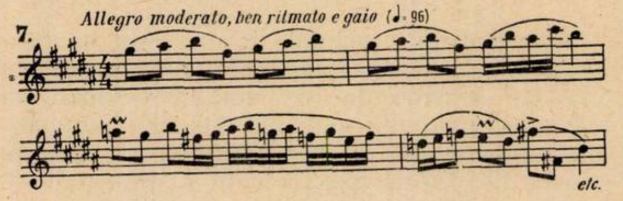
4) Paul Constantinescu (n. 1909) — profesor de armonie la Conservatorul „C. Porumbescu" din Bucureşti — este unul din cei mai reprezentativi compozitori ai generaţiei mijlocii. Originalitatea limbajului său muzical nutrit de melosul popular şi-a găsit o deplină afirmare în opera „O noapte furtunoasă", în concertul pentru cvartet de coarde, în ciclul dansurilor simfonice, în cele două oratorii (de Crăciun şi de Paşte) cît şi în numeroase piese instrumentale şi vocale.

şaisprezecimi. Cu ajutorul lor se realizează o scriitură pianistică care, cu toată simplitatea ei grafică, reuşeşte să creeze sonorităţi variate fără a îngreuna evoluţia în timp a discursului. Totul păstrează o fluiditate continuă. Menţinerea de la un capăt la altul a tempo-ului rapid cere multă agilitate şi o tehnică de degete avansată.

★

Dans rustic se intitulează ultima din cele *„Trei piese de concert pentru pian"* de Leon Klepper 5). Foarte concisă ca dimensiune, această piesă — un lied tripartit — sugerează de la bun început caracterul sprinten şi viguros al jocurilor populare romîneşti. Prima secţiune — Allegro moderato, ben ritmato e gaio (pătrimea = 96), în Si major — îşi face debutul prin enunţarea temei principale care stă la baza întregii mişcări :

7.



Această melodie revine apoi de mai multe ori identic (separată de scurte punţi de tranziţie), dar de fiecare dată însoţită de un nou acompaniament, ceea ce face ca sensul ei expresiv să fie mereu altul, asigurîndu-se prin aceasta varietatea necesară. Spre deosebire de prima secţiune esenţialmente melodică, în cea mediană predomină elementul ritmic care se afirmă prin repetarea insistentă a unei formule sacadate în nuanţe de piano pînă la piano-pianissimo. Cu toate că tempo-ul rămîne acelaşi, prin procedeul folosit se obţine tradiţionalul contrast din liedul tripartit.

Fără o trecere propriu-zisă, reapare tema principală într-o sonoritate estompată. Urmează o creştere realizată printr-o continuă amplificare a scriiturii în cadrul căreia tema iniţială se afirmă din ce în ce mai puternic încheind piesa într-o maximă intensitate sonoră.

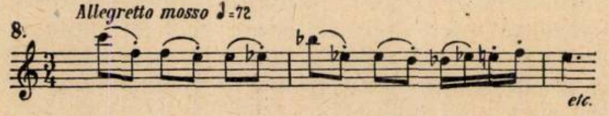
Dificultăţile în executarea acestei piese se datorează în special acompaniamentului acordic cu sărituri mari cît şi apariţiei destul de frecventă a unor pasaje repezi (în şaisprezecimi) la mîna stîngă şi a unor figuraţii arpegiate la mîna dreaptă, fără a aminti alte elemente ca dublările la octavă ale însăşi melodiei la care se adaugă şi notele ce completează armonia.

★

Din cele *„Trei piese de concert pentru pian"* de Ludovic Feldmann 6) vom prezenta pe cea de-a doua şi a treia care au fost înscrise în programul concursului. Întreg ciclul prezintă — sub aspectul mişcării — o gradaţie treptată care începe Andante con moto (prima piesă), se continuă cu un Allegretto mosso (piesa a doua) şi se termină într-un Allegro vivace (finalul).

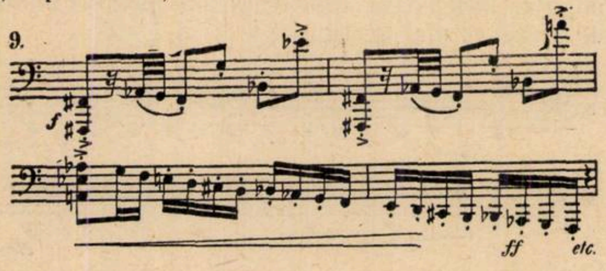
Piesa a doua — construită după tiparul unui lied tripartit — începe cu un motiv al cărui contur cromatic descendent aduce după sine o expresie de contemplare tristă, adîncită şi de armonia acordurilor arpegiate (cu nonă mică) din acompaniament :

8.



Urmează o dinamizare a desfăşurării cu ajutorul pasajelor de sexte mari — tot cu un mers cromatic — şi printr-o îmbogăţire a ritmicii. Episodul imediat următor păstrează elementul cromatic în structura liniilor, ritmul însă se transformă amintind, prin caracterul sacadat, de cel al unui marş ; atmosfera se schimbă şi ea, făcînd loc unui sentiment straniu. Se reexpune apoi de mai multe ori (în diverse registre) motivul iniţial împreună cu pasajele de sexte mari. După desfăşurarea unei linii ascendente cromatice în terţe cu valori de şaisprezecimi, trei acorduri disonante fac legătura cu secţiunea centrală a piesei — più mosso — alcătuită din două elemente distincte : O figuraţie în şaisprezecimi în registrul acut al pianului şi un scurt şi energic motiv (în grav) cu ritm pregnant şi intervale expansive, urmat de o gamă descendentă (de asemenea în şaisprezecimi) :

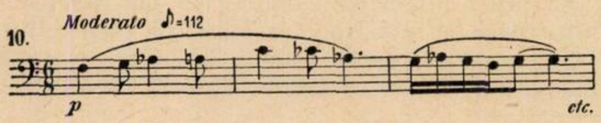
9.



Reexpoziţia primei secţiuni aduce totul aproape identic iar încheierea se bazează pe alternarea, între mîna stîngă şi dreaptă, a pasajelor cromatice de sexte mari.

Ultima piesă a ciclului aminteşte — prin menţinerea consecventă a aceluiaşi tip de scriitură pianistică, de o anumită factură — de un studiude velocitate. Allegro-ul vivace e appassionatto (pătrimea cu punct = 80) este anticipată de un scurt unison — moderato (optimea = 112) — a cărui melodie face uz de intonaţiile cîntecului popular :

10.



După introducerea de cîteva măsuri se atacă, în forte, mişcarea rapidă de şaisprezecimi care îmbracă în aceste valori melodia introducerii.

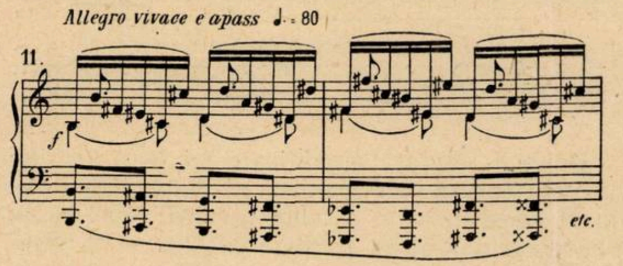
---

5) Leon Klepper (n. 1900) — profesor de compoziţie la Conservatorul „C. Porumbescu" din Bucureşti — s-a impus în muzica romînească printr-un şir de creaţii valoroase printre care se numără poemele simfonice „Drumul Dunării spre mare" şi „Odă eroică în amintirea lui N. Bălcescu", cele patru dansuri simfonice şi numeroase lucrări în genul muzicii de cameră. El este totodată autorul muzicii pentru un număr de filme artistice.

6) Ludovic Feldman (n. 1893) a debutat în creaţie la o vîrstă matură. Prin lucrările sale simfonice şi de cameră (Trio pentru coarde ş. a.) el se alătură efortului comun ce se depune astăzi în ţara noastră pentru ascensiunea continuă a muzicii romîneşti.

Mersul basului în octave menține permanent un ostinato ritmic, doar ici-colo schimbat :

11.



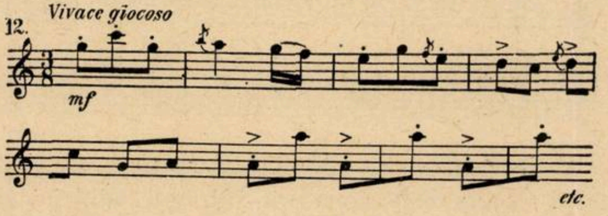
Ca și în piesa anterioară, remarcăm preponderența cromatismului și utilizarea unor anumite intervale în mersul vocilor. Această suprafață mare care aduce ceva din patosul muzicii romantice este întreruptă doar pentru scurt timp, cînd apare același fragment din melodia introducerii în forma inițială (fără înveșmîntarea șaisprezecimilor), pe un tremolo al basului. Finalul piesei readuce mișcarea de Allegro vivace cu o mare intensitate sonoră.

★

Rondo a capriccio de Radu Paladi [7]) este o piesă plină de nerv și strălucire, spontană ca expresie și bine realizată în ceea ce privește sonoritățile de efect. Închegată ca formă, ea păstrează tot timpul un caracter de improvizație datorită în special scriiturii foarte bogată în ornamentații și unor punți de tranziție ample ca dimensiuni.

Refrenul — vivace giocoso — aduce o melodie cu caracter de dans de factură populară. Anumite deplasări de accente și apogiaturi scurte îi conferă o vioiciune deosebită :

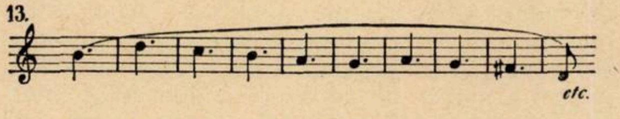
12.



Frînturi ale acestei teme revin sub diferite înfățișări în tot decursul desfășurării, fie integrate în punțile de trecere fie în cele două cuplete, fapt care subliniază caracterul de capriccio al piesei.

Elementul principal de contrast îl prezintă primul cuplet, cu melodia sa simplă și curgătoare, de asemenea de factură populară,

13.



spre deosebire de cel de-al doilea, care dezvăluie înrudiri mult mai evidente cu melodia refrenului.

Ceea ce aduce varietatea necesară într-o astfel de piesă de bravură — deși se utilizează un material tematic redus — este scriitura continuă schimbată atît în diferitele expuneri ale melodiilor cît și în episoadele de legătură cu toate că factura rămîne aceeași. Mișcarea rapidă de șaisprezecimi este aproape neîntrerupt prezentă (afară, de primul cuplet) stabilind dinamica generală a piesei.

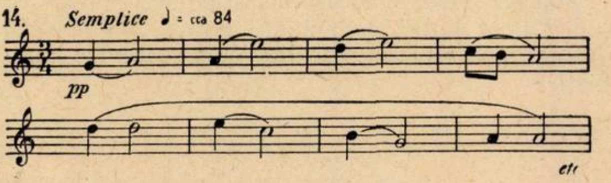
Greutățile de ordin interpretativ constau în special în realizarea ritmică și în redarea, cu finețe și exactitate, a figurațiilor.

★

Passacaglia în la de Sigismund Toduța [8]) este un exemplu reușit de valorificare a acestei forme muzicale contrapunctice preclasice cu ajutorul mijloacelor de expresie contemporane. Lucrarea cîștigă ca interes și datorită faptului că autorul ei și-a propus realizarea celor 12 variații pornind de la un cîntec popular romînesc din Ardeal, ale cărui potențe expresive sînt aici pe deplin exploatate.

După expunerea la unison a temei în pianissimo — semplice, (pătrimea = cca 84),

14.



în prima variație, linia melodică — intonată la vocea superioară în piano și însoțită de o contramelodie sinuoasă în optimi — nu prezintă nici o modificare structurală. Tot în forma inițială o vom reauzi și în variația următoare — un poco più mosso (pătrimea = cca 108) mezzo forte — dar de data aceasta pe un acompaniament acordic care realizează un ritm complimentar. Gradația treptată care se face de pe acum simțită, va atinge primul punct culminant din cadrul unei intensificări a sonorității, în variația III-a — ancora più mosso, con slancio ; poco forte (pătrimea = cca 138 — 144). În melodie — tot la vocea superioară — apar primele modificări, care se reduc la repetarea unor note ce fac parte din profilul cîntecului. O dată cu intonarea variației a IV-a — molto sereno ; poco piano (pătrimea = cca 126—132) — scade intensitatea, deși scriitura este îmbogățită. Acorduri ținute marchează timpii tari, melodia revine la forma ei inițială, contrapunctată de un mers figurativ în șaisprezecimi, care aduce un pronunțat iz de cîntec popular. In variația ce urmează — tranquillo ; pianissimo (pătrimea = cc. 94) — tema (tot nemodificată) trece la bas, iar deasupra se profilează o succesiune de acorduri în optimi în poziție strînsă, sugerînd sonoritatea unor instrumente de suflat. Variaţia a VI-a — un poco più mosso di nuovo ; mezzo forte (pătrimea = 108) este din nou dominată de mişcarea de şaisprezecimi. Registrele în care se desfăşoară sînt cel mediu, acut şi supraacut al pianului. Tema este situată acum la mijloc. Deasupra ei mîna dreaptă face să sune o contramelodie tot de factură populară, imitînd parcă fluierul ciobănesc iar dedesubt se impune un acompaniament acordic, menţinut şi în variaţia următoare, — meno mosso ancora come l'inizio ; forte fortissimo (pătrimea = cca.72). Aici tema apare în octave în registrul acut. Sonoritatea este din nou amplă şi nu va mai scădea pînă la sfîrşit.

---

[7]) Radu Paladi (n. 1927) se numără printre compozitorii cei mai talentați ai tinerei generații. In piesele sale pentru pian, în lucrările corale cît și în cvartetul său de coarde el pășește pe drumul unei arte care își are rădăcinile în bogăția folclorului romînesc. Unele din lucrările sale au fost deosebit de apreciate cu prilejul unor concursuri internaționale, fiind distinse cu premii.

[8]) Sigismund Toduța (n. 1908) — profesor de compoziție la Conservatorul „G. Dima" din Cluj — apare în ansamblul creației muzicale romînești ca un muzician de seamă care și-a impus un stil și o gîndire artistică personală. Preocupat de prelucrarea cîntecului popular el este autorul a trei simfonii, al unui concert pentru orchestră, al multor lucrări de cameră, instrumentale și vocale.

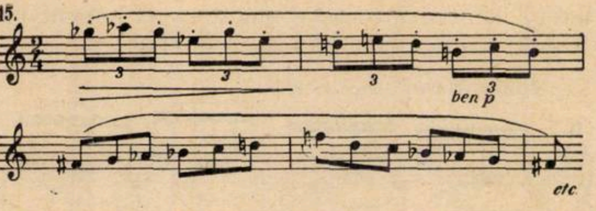
Variaţiile a VIII-a — Lo stesso tempo —, a IX-a — assai muovendo (optimea = cca 184), — a X-a — Lo stesso tempo, — a XI-a — con anima (pătrimea = 168) şi în fine ultima aduc o treptată îmbogăţire a scriiturii. Tema, supusă unor transformări structurale, este fragmentată şi augmentată, însoţită permanent de figuraţii, fie cu un contur melodic fie neutre, avînd scopul de a întregi evoluţia armonică. Mişcarea de şaisprezecimi face treptat loc celei în triolete iar în ultima variaţie, tema — mult transfigurată — se impune într-o scriitură acordică de optimi deasupra unei lungi pedale de tonică. Sonoritatea masivă conferă acestui final un caracter apoteotic.

★

Baccanala de C. Silvestri[9], este o piesă de virtuozitate în care se urmăreşte obţinerea în mod gradat a unei maxime tensiuni dusă pînă la limită, toate mijloacele expresive folosite concurînd la realizarea acestui scop. Elementul motoric, ritmica pregnantă, ostinato-uri de mari dimensiuni cît şi factura consecvent disonantă a suportului armonic devin astfel factori de primă importanţă. Acestora li se asociază şi preferinţa pentru anumite registre ale claviaturii (în cazul de faţă se remarcă o vădită predilecţie pentru cel grav şi acut), care servesc cel mai bine efectul sonor urmărit. Elementul melodic, atunci cînd se afirmă sub forma unor teme dar mai ales a unor fragmente tematice, primeşte funcţia de adîncire a unei expresii de forţă — am putea spune — primară, cu nuanţe groteşti, expresie relevată şi prin intervenţia seriilor de agregaţii disonante.

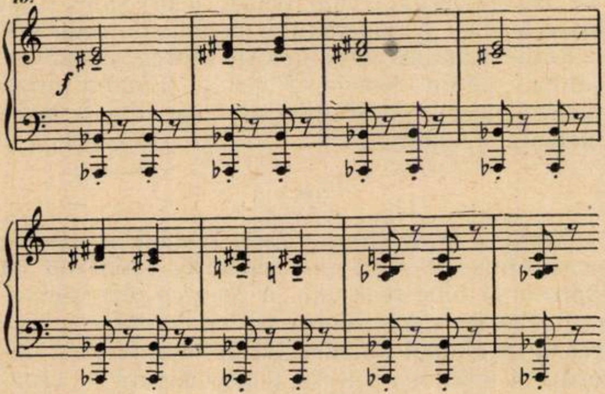
După o scurtă introducere urmează o amplă suprafaţă dominată de dinamica evoluţie a unei sinuoase linii de triolete în optimi, mai degrabă figurativă decît cu un contur tematic, însoţită de un acompaniament care impune un ritm constant, generator de tensiune. Este primul element constructiv din economia piesei :

15.



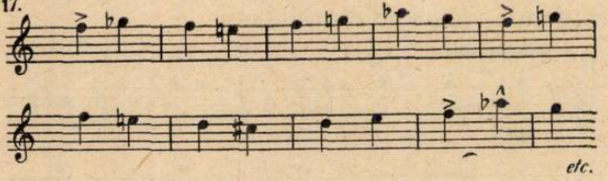
După o treptată amplificare îşi face apariţia un nou episod care expune cel de-al doilea element constitutiv — o temă concisă, repetată de cîteva ori modificat. Ritmica iniţială se menţine, dar capătă un caracter sacadat. Ea va rămîne de altfel neschimbată în tot timpul desfăşurării discursului muzical creînd astfel o senzaţie obsesivă :

16.



Trebuie menţionată, în continuare, cea de-a doua temă în acorduri disonante, înrudită întrucîtva cu prima, care stabileşte momentul central al piesei :

17.



Acesta este materialul sonor de bază cu ajutorul căruia este construit întregul edificiu al piesei, compozitorul utilizînd pentru realizarea ei forma de rondo.

Coda piesei aduce o ultimă confirmare a invariabilei pulsaţii ritmice care lasă impresia unei maxime încleştări.

★

O bună parte din piesele de mai sus sînt cunoscute ascultătorilor din programele de concert şi de radio. Altele nu au văzut pînă acum într-o măsură suficientă lumina interpretării. În vederea popularizării lor mai largi — cu scopul de a înlesni criteriile de apreciere a diferitelor interpretări ce se vor desfăşura la concurs, precum şi în acela de a le face cunoscute peste hotare candidaţilor interesaţi, — se impune prezentarea lor cît mai susţinută, în cadrul unei emisiuni radiofonice speciale şi în concertele de muzică de cameră, în cele mai adecvate tălmăciri. Totodată ar fi preţios ca Electrecord-ul să realizeze un disc microsillon cuprinzînd aceste piese reprezentative ale creaţiei pianistice romîneşti.

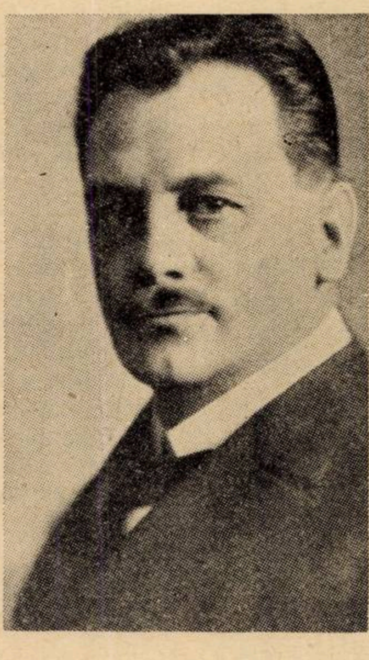
---

[9] Constantin Silvestri (n. 1913) — profesor de dirijat la Conservatorul „C. Porumbescu" din Bucureşti — s-a afirmat cu strălucire în calitate de dirijor, atît în ţară cît şi peste hotare. El aduce o contribuţie preţioasă şi pe tărîmul creaţiei, distingîndu-se ca un talent deosebit de fecund, viguros şi original în genul simfonic şi de cameră.

Un compozitor german din Ardeal: Paul Richter

de L. T. TECLU

Oricine pătrunde în biografia sau amintirile muzicienilor care au participat la viaţa artistică din Oraşul Stalin — de la maestrul Tiberiu Brediceanu, meşterul cîntecelor romîneşti, pînă la Victor Bickerich, organist al Bisericii Negre din localitate — găseşte la loc de frunte înscris numele lui Paul Richter.



Născut la 28 august 1875 la Braşov, Paul Richter a fost una dintre cele mai marcante personalităţi muzicale ale saşilor şi ale Ardealului din prima jumătate a secolului al XX-lea, iar calităţile sale artistice s-au bucurat în numeroase rînduri de elogiile unor mari muzicieni.

Paul Richter a căpătat primele noţiuni despre muzică şi primele lecţii de pian de la tatăl său, casier orăşenesc şi muzician amator. Studiile sistematice le începe tot în oraşul natal cu Rudolf Lassel, remarcabil compozitor şi organist, pedagog şi dirijor. Cu toate aptitudinile pronunţate de care dă dovadă încă din tinereţe, Paul Richter studiază mai întîi medicina după dorinţa părinţilor săi. Abia după doi ani de studii medicale făcute în Germania, el se hotărăşte să urmeze calea artistică continuîndu-şi pregătirea muzicală la Leipzig cu Jadasohn, Arthur Nikisch, Karl Reinecke şi Oskar Paul.

În curînd se face remarcat ca un element de valoare, încît la terminarea studiilor i se oferă un post de dirijor în Germania. El renunţă însă la această propunere, pentru a se reîntoarce pe pămîntul natal. Astfel, în anul 1900 revine la Braşov ca dirijor al Societăţii corale, unde activează pînă în 1918, cînd preia conducerea orchestrei orăşeneşti şi a Societăţii Filarmonice. În această calitate, a organizat numeroase turnee, în care era inclus şi Bucureştiul. Ca dirijor, Paul Richter a fost apreciat în repetate rînduri de Felix Weingartner, Richard Strauss şi George Enescu.

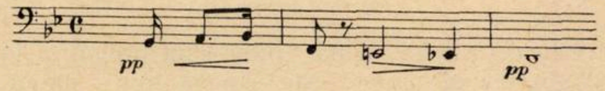
În anul 1935 se mută la Sibiu, activînd în această localitate la „Muzikverein“ iar în 1939 el se retrage, bolnav fiind, în localitatea Cristian lîngă Oraşul Stalin, unde îşi petrece ultima perioadă a vieţii. Paul Richter moare în aprilie 1950.

Un mare număr de compoziţii — peste 130 opusuri — încununează cariera artistică a lui Paul Richter. În această impresionantă listă figurează 6 simfonii, 3 fantezii pe motive din folclorul săsesc, 2 fantezii inspirate din folclorul romînesc, „Suita carpatină“ (una din cele mai însemnate lucrări, în care Paul Richter prelucrează muzica noastră populară ; prima audiţie a avut loc în 1923 sub bagheta lui George Enescu), un poem simfonic, mai multe uverturi, o serenadă simfonică, 2 concerte pentru pian, un concert pentru orgă şi unul pentru violoncel, numeroase lieduri şi cîntece, o cantată de doliu pentru solişti, cor şi orchestră, 4 cvartete de coarde, o sonată pentru vioară, un cvintet pentru coarde şi pian, un cvartet pentru flaut, pian, vioară şi violoncel, triouri, muzică corală, muzică uşoară etc.

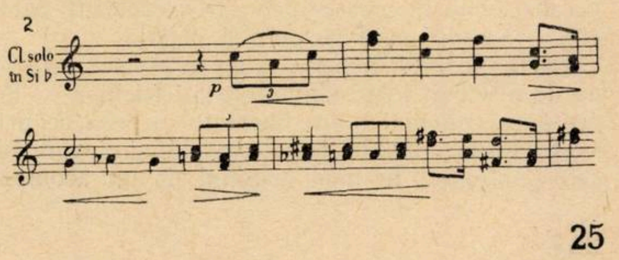
Numeroase din lucrările sale au fost scrise pentru tineret cu scopuri pedagogice. Dintre cele 6 simfonii compuse de Paul Richter, cele mai reprezentative sînt simfoniile a 3-a şi a 5-a.

Simfonia a treia în sol minor, a fost compusă între anii 1926—1927 şi executată în prima audiţie la Braşov, sub bagheta compozitorului. Scurt timp după aceea (în anul 1929) lucrarea a fost tipărită la editura „Simrock“ — Berlin.

Amintind unele procedee brahmsiene, Simfonia a 3-a începe cu un andante molto moderato, — mişcare în care este expusă tema principală, de factură cromatică şi cu o ritmică viguroasă, care creşte energic numai în cîteva măsuri, de la un îndepărtat şi surd pianissimo pînă la un agitat şi impetuos fortissimo. Ea este apoi prelucrată şi dezvoltată, creînd impresia de energie şi putere de viaţă, care domină prima parte. Iată motivul de bază al temei :



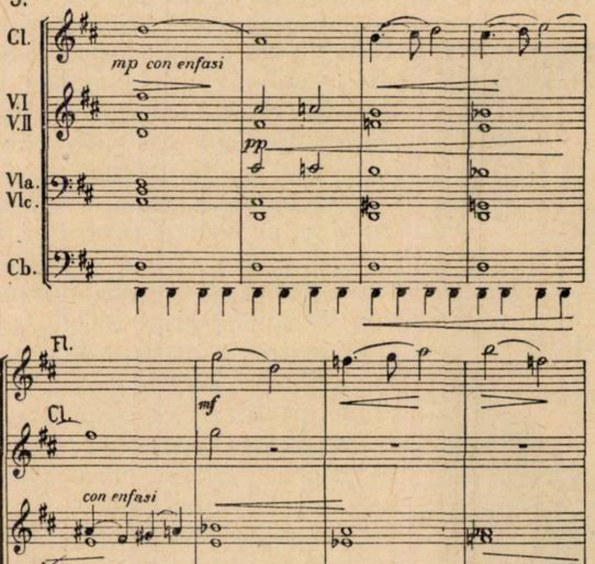
Cea de-a doua idee are un caracter mai liric, cantabil :



Ea este folosită în diferite combinaţii cu prima temă, fie în răspunsuri, fie în contrapunct. Ritmica celor două teme, clară şi în acelaşi timp diferită, creează un interes deosebit în construcţia sonoră.

Partea a doua, Andante molto moderato, are forma clasică de sonată. Prima temă în Re major este liniştită, visătoare, de o factură generoasă, cu un caracter bărbătesc. Iată cum se prezintă în primele prelucrări, imediat după expunerea ei de către corzi :

3.



Cea de-a doua temă, interesant pregătită în tonalitatea si minor, este expusă în Si major. Asemănătoare întrucîtva cu prima temă în ceea ce priveşte ritmul şi melodia, ea este cu totul deosebită în ceea ce priveşte caracterul, datorită lirismului cald pe care îl degajă.

Partea a treia, Scherzo-Allegro vivace, este — ca de altfel în toate simfoniile lui Richter — lucrată cu cea mai mare libertate în ceea ce priveşte forma. Prima temă, veselă şi sprintenă, este subliniată în mod original de un acompaniament gingaş şi curgător, asemănător acompaniamentului unui cîntec de leagăn.

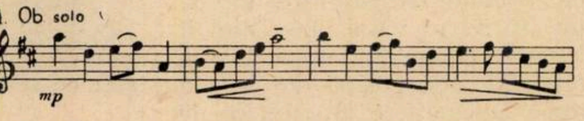
Deosebit de antrenante sînt momentele cu aspect de vals care se desfăşoară pe o pedală ţinută timp de mai multe măsuri. Trio-ul, care continuă atmosfera dansantă, aduce interesante contraste în instrumentaţie şi prezentare armonică.

Începînd cu un tremolo al timpanilor, Paul Richter face din finalul simfoniei un echilibrat corespondent al primei părţi, subliniind o continuă creştere către lumină (începe în sol minor şi încheie cu strălucitoare acorduri în Sol major.)

Simfonia a V-a a fost compusă în anul 1936 la Sibiu. Această lucrare de mari proporţii (un ciclu de 4 mişcări) reflectă în paginile sale caracteristicile de stil ale compozitorului. Străbătută de la un capăt la celălalt de un entuziast optimism, această simfonie are la bază un material tematic bogat atît din punct de vedere al conţinutului, cît şi ca posibilităţi de dezvoltare şi prelucrare. Accesibil în toate privinţele, acest material tematic este folosit în ţesătura orchestrală cu multă ingeniozitate şi virtuozitate.

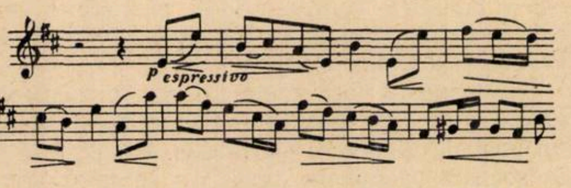
Partea I-a, Allegro molto moderato, începe prin expunerea temei principale la oboi şi apoi la clarinet, pe acompaniamentul discret şi curgător al instrumentelor de coarde. Timbrul specific al suflătorilor subliniază aspectul deosebit de cantabil, graţios, expresiv al temei, străbătută de un entuziast elan :

4.



Cea de a doua temă — cu un caracter mai liric — este adusă la început de corzi. Ea nu contrastează puternic cu atmosfera temei principale :

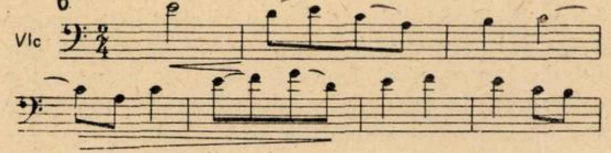
5.



Un nou motiv formează o contra-temă. Caracterul său este acela de strălucire şi măreţie, sugestiv redat de trompete. Prelucrarea şi dezvoltarea materialului tematic este deosebit de variată în această simfonie. Cu tot caracterul liniştit al celor 2 teme din expunere, în partea întîia asistăm la momente cu puternice accente dramatice.

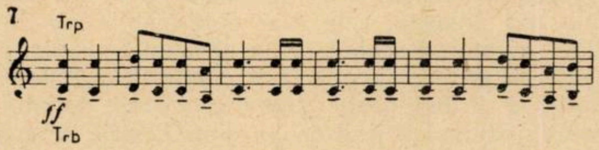
Partea a doua — Andante — impresionează prin simplitatea curgătoare a desfăşurării muzicale chiar în momentele de amploare orchestrală. Acest fapt este cu atît mai remarcabil, cu cît această parte în întregime construită pe ideea redării unei trăiri intime individuale, în momentele de reculegere şi odihnă, este în contrast cu viaţa colectivităţii, fremătînd de uriaşa putere ce o uneşte pentru atingerea unui ţel comun. Prima temă, intonată de violoncel.

6



creează de la început o atmosferă de linişte contemplativă, spre deosebire de cea de-a doua care izbucneşte, în strigătul alămurilor, asemeni tumultului mulţimilor:

7



Numeroase alte motive aduse de clarinet, oboi, flaut, întregesc discursul muzical fără a schimba însă atmosfera stabilită de prima temă. De cele mai multe ori ele sînt aduse în contrapunct cu aceasta.

După ce revine ideea tumultului mulţimilor, prima temă este expusă pentru ultima oară de către clarinet, ducînd la revenirea atmosferei de linişte şi intimitate de la început.

Partea a treia, un Scherzo vioi şi spiritual, este cea mai variată ca aspect din întreaga simfonie. De la început, pe fondul unor uşoare pizzicate ale instrumentelor de coarde, suflătorii de lemn aduc tema principală de o veselă zburdălnicie, care se desfăşoară într-o linie ascendentă. În acelaşi timp, suflătorii de alamă şi fagoţii îşi aduc şi ei contribuţia prin mici fragmente cu un pronunţat caracter de ironie.

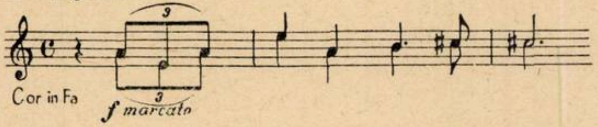
Un grup de motive izvorîte din cîntecul popular german, determină o variaţie în desfăşurarea acestei părţi, prin aspectele de şăgalnică veselie şi prin caracterul lor dansant. În partea centrală a Scherzoului — Trio — violoncelul aduce motivul vesel şi vioi al unui joc plin de elan.

Ca un răspuns la încheierea nehotărîtă a părţii a II-a şi în contrast cu ea, compozitorul redă în finalul părţii a treia o puternică exclamaţie de optimism şi încredere.

Partea a patra — Allegro maestoso — creează simfoniei un final de o măreaţă construcţie. Sonorităţile de mare amploare sînt realizate prin justa folosire a posibilităţilor instrumentale şi nu printr-o orchestraţie încărcată şi compactă, fapt care fereşte lucrarea de o desfăşurare greoaie.

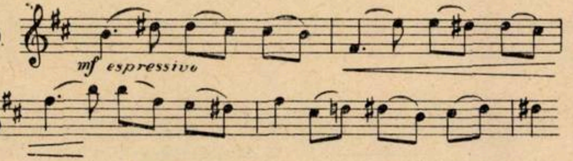
Tema principală, plină de forţă, este expusă mai întîi de corn, sprijinit de întreaga orchestră.

8.



Cea de-a doua temă, expansivă, generoasă şi în acelaşi timp cu accente lirice, este dată mai întîi cornilor dominînd construcţia întregului final al simfoniei.

9.



Încheierea o constituie prelucrarea ambelor teme principale. Prin acest procedeu se pecetluieşte ideea care stă la baza întregii simfonii: aceea a încrederii şi optimismului nezdruncinat.

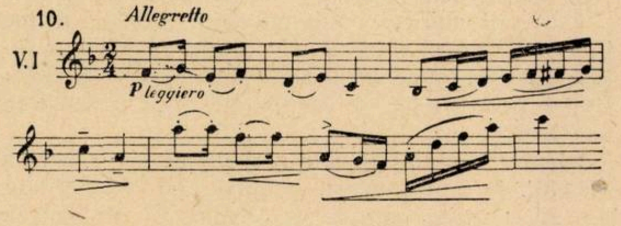
Simfonia a V-a de Paul Richter a fost interpretată de către Filarmonica de Stat „G. Dima" din Oraşul Stalin, în cadrul „Săptămînii creaţiei compozitorilor din regiunea Stalin" care a avut loc în luna iulie crt. sub conducerea lui Victor Bikerich, animator de seamă al vieţii muzicale din Oraşul Stalin.

O altă lucrare simfonică însemnată a lui Paul Richter este — aşa cum am mai amintit — Suita a II-a „Carpatină", prezentată în primă audiţie în anul 1927 la Braşov (Oraşul Stalin), sub bagheta lui George Enescu.

Construită pe baza unui material tematic original, inspirat din folclorul romînesc, această lucrare se compune din 3 părţi.

Prima parte este un Allegretto, cu un pronunţat caracter rustic, stabilit de tema principală, sprintenă şi cu inflexiuni populare:

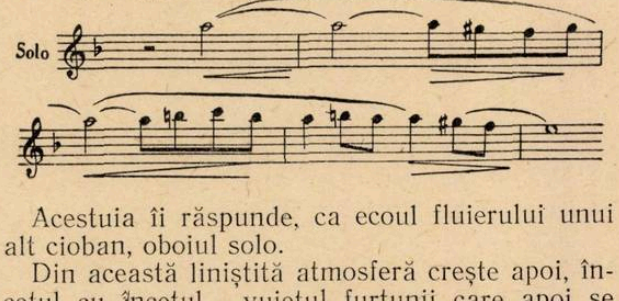
10.



Partea a doua, un Andante în re minor, intitulată „Gebirgs-Scene" (Scenă în munţi) şi amintind întrucîtva de Simfonia Alpilor de Richard Strauss, este cel mai amplu dezvoltată, ocupînd locul central în întreaga suită. Neclintita linişte a munţilor într-o însorită zi de vară este sugerată de acordurile ţinute ale violelor, violoncelilor şi contra-başilor divizaţi. Viorile cu surdină dau impresia unei uşoare adieri de vînt.

Din înaltul munţilor se ridică, plină de dor şi alean, melodia unei doine, cîntată (aşa cum indică partitura) la fluier ciobănesc.

11

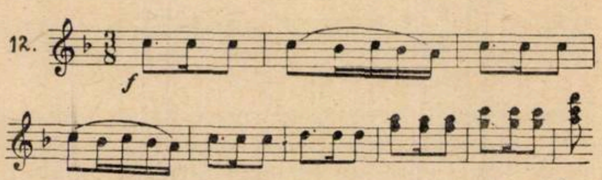


Acestuia îi răspunde, ca ecoul fluierului unui alt cioban, oboiul solo.

Din această liniştită atmosferă creşte apoi, încetul cu încetul, vuietul furtunii care apoi se linişteşte, îndepărtîndu-se.

În partea a treia, un final în Allegro vivace, aspectul pastoral este redat de motivele de dans popular :

12.



Calitățile de simfonist ale lui Paul Richter se fac simțite și în lucrările din alte domenii ale creației muzicale.

Astfel, în ceea ce privește muzica de cameră (cele 4 cvartete în do minor, re minor, re minor, Mi major, Trio pentru pian, vioară și violoncel etc.), Paul Richter creează momente în care aspectul orchestral atrage în primul rînd atenția. De fapt, din acest motiv, Richter pare să nu fi găsit în muzica de cameră un teren potrivit temperamentului său, așa încît lucrările de acest gen nu se ridică, în general, la nivelul creației sale simfonice.

Același fenomen se petrece și cu liedurile lui care au mai mult aspectul de recitative cu acompaniament de pian. Totuși Paul Richter are meritul de a fi folosit texte foarte variate, mergînd de la poeți germani bine cunoscuți, pînă la poeți sași din Ardeal (ca dr. Flechtenmacher, Sindl) și la poeți chinezi contemporani. Aceste ultime lucrări prezintă interes prin faptul că Richter folosește, alături de armoniile obișnuite și caracteristici pentatonice în realizarea unei atmosfere specifice.

Piesele sale cu instrument solist și orchestră nu sînt de fapt concerte propriu-zise, instrumentul solist integrîndu-se în ansamblul orchestrei. Astfel în „Variațiunile pentru pian și orchestră mică", compuse în mai 1943 și executate în primă audiție în luna decembrie a aceluiași an sub bagheta lui Victor Bickerich și avînd ca solist pe Walter Schlandt, pianul solist este folosit în special pentru a da culoarea caracteristică dorită de compozitor. Tema folosită de compozitor în această lucrare amintește parcă de legendele populare săsești. Variațiile sînt scurte și mai degrabă momente ce sugerează diferite stări sufletești, decît prelucrări stricte ale profilului temei.

Dintre lucrările vocal-simfonice trebuie amintită în primul rînd „Cantata de doliu" (Trauer-Kantate) pentru solo de sopran și bas, cor și orchestră pe un text scris de compozitor. Ea este una din creațiile cele mai remarcabile ale lui Paul Richter. Pornind de la elementele contrastante ale durerii și consolării, compozitorul încredințează prima parte, aceea a durerii doliului, basului solist sprijinit de cor și orchestră, iar cea de-a doua parte — reprezentînd consolarea — sopranei soliste. Deosebit de dramatice sînt momentele părții întîi, în care basul solist și corul redau nu numai durerea, dar și revolta împotriva morții care a răpit un prieten. De un puternic contrast sînt momentele pline de lirism și duioșie ale părții a doua, lucrată în stil de motet, în care sopranul și corul evocă viața care continuă neîntreruptă și tăria omului care trebuie să înfrîngă durerea.

Dintre corurile a capella, deosebit de valoroasă ni se pare balada „Podul de pe Tay". Folosind textul poetului german Fontane, scris sub impresia catastrofei de cale ferată întîmplată în Scoția, cînd un tren s-a prăbușit într-o prăpastie chiar în ziua anului nou, Richter redă pe plan muzical, cu multă ingeniozitate și putere de expresie conținutul versurilor — de la complotul vrăjitoarelor care își dau întîlnire la podul de pe Tay și pînă la durerea bătrînului feroviar care își pierde fiul în accidentul petrecut sub ochii săi.

Prin toate aceste trăsături arta lui Richter se afirmă ca interesantă, îmbogățind patrimoniul muzical al țării noastre.

MOŞTENIREA MUZICALĂ

Înainte de premieră la T. O. B.:

„Maeştrii cîntăreţi" de Wagner

de ALFRED ALESSANDRESCU

În istoria teatrului muzical, Richard Wagner e socotit nu numai ca făuritorul dramei muzicale — formă care, prin noutatea îndrăzneaţă a reformelor ce aducea, a revoluţionat adînc muzica teatrală ajunsă în declin în prima jumătate a secolului trecut — dar şi ca artistul care, prin exemplul bogat şi fecund al creaţiei sale multilaterale, a avut şi cea mai puternică înrîurire asupra contemporanilor şi urmaşilor săi.

Prin reformele sale, Wagner caută să reînvie toată armonia şi tot echilibrul perfect al vechii tragedii greceşti, care îmbina într-o strînsă legătură, poezia, muzica şi dansul.

Singurul compozitor care mai încercase înaintea lui o asemenea sinteză a fost Gluck ; el a readus pe scenă sentimentele de milă şi de groază din tragedia antică, creînd o muzică expresivă, emanaţie vie a textului poetic. Prin el se stabileşte astfel legătura dintre cele trei arte surori, care stau la temelia teatrului grec.

Dacă însă Gluck a reuşit să dea vocii omeneşti o puternică expresie dramatică, orchestra a rămas în schimb la dînsul tot pe plan secundar, păstrînd numai un rol de susţinător al declamaţiei.

După Gluck, genul „operei" începe simţitor să decadă, elementele ei constitutive fiind complet denaturate, tinzînd spre o muzică de un convenţionalism lipsit de logică şi în vădită contradicţie cu textul poetic.

Drama muzicală a lui Richard Wagner trebuia să dea lovitura de moarte genului demodat al operei.

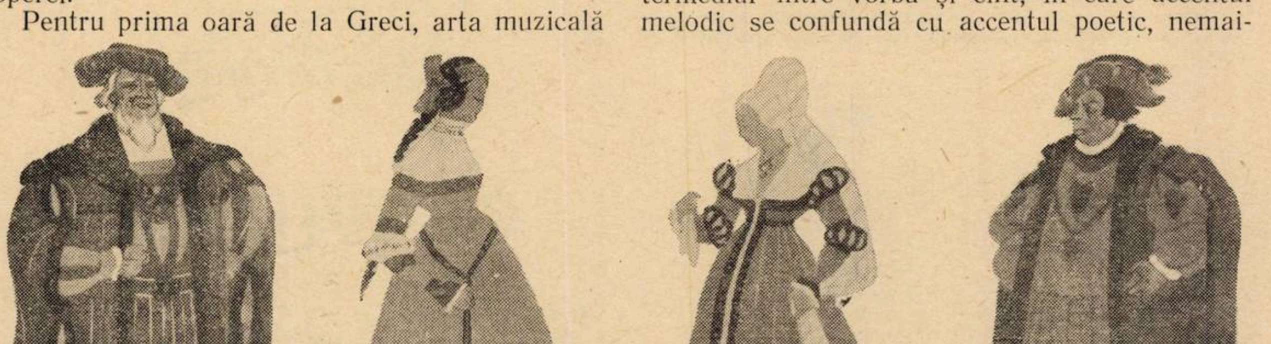
Pentru prima oară de la Greci, arta muzicală teatrală avea să cunoască o renaştere atît de înfloritoare, prin contopirea totală a celor trei arte şi turnarea lor într-o formă de o logică naturală şi de un echilibru armonios, încît drama muzicală a constituit punctul de plecare pentru întreaga concepţie a muzicii dramatice moderne.

Reforma wagneriană nu s-a înfăptuit însă dintr-o dată. Inexistentă în *Rienzi,* abia întrezărită în *Vasul Fantomă* şi *Tannhäuser*, simţitor perceptibilă în *Lohengrin,* ea capătă adevărata ei semnificaţie şi valoare în *Tristan, Maeştrii Cîntăreţi, Parsifal* şi mai cu seamă în *Tetralogie.*

De unde pînă la Wagner, muzica nu avea de cele mai multe ori nici o legătură cu textul poetic, la el, aceste elemente se contopesc într-un singur tot inseparabil, textul motivînd muzica, completîndu-se unul pe celălalt. Această concordanţă strînsă între poezie şi muzică are la bază adevărul expresiei dramatice, care aduce astfel în teatrul cîntat un realism puternic.

Vechea împărţire a operelor, duete, terţete etc. dispare o dată cu reforma wagneriană. Muzica nu mai apare fragmentată în piese izolate şi fără nici o legătură între ele, ci curge de rîndul acesta ca un izvor nesecat, în valuri neîntrerupte, dînd naştere acelei „melodii infinite", atît de caracteristice stilului wagnerian, care leagă frazele şi episoadele muzicale cu o logică dictată numai de veridicitatea expresiei muzicale.

În locul ariilor de virtuozitate sau de un gust îndoielnic, Wagner tratează vocea umană într-un stil apropiat de declamaţie, un fel de recitativ intermediar între vorbă şi cînt, în care accentul melodic se confundă cu accentul poetic, nemai-



Schiţe de costum pentru „Maeştrii cîntăreţi", *după machetele pictorilor scenografi* Th. Kiriacoff-Suruceanu *şi* Lidia Iovănescu. *De la stînga la dreapta:* Pogner, *o fată din popor, o orăşancă şi* Bekmesser.

făcînd deci nici o concesie stilului vocal de efect ieftin.

Partea cu adevărat muzicală revine însă orchestrei, care nu mai are rolul şters de acompaniatoare, ci păstrează aproape tot timpul conducerea melodică, comentînd simfonic acţiunea dramatică în textul poetic prin infinitele mijloace şi nebănuitele posibilităţi descriptive de care dispune, iar principalul mijloc de care se foloseşte Wagner în acest scop este aşa numitul „leitmotiv", adică motiv conducător.

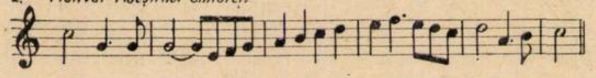
Leitmotivul e un motiv tipic, un desen muzical, scurt de obicei şi uşor de recunoscut, uneori o succesiune de acorduri caracteristice, pe care compozitorul le asociază diferitelor personaje ale dramei, sau de multe ori unor lucruri neînsufleţite sau unor idei abstracte, unor sentimente sau unor situaţii dramatice anumite.

Ori de cîte ori acestea intervin în cursul acţiunii, motivele respective apar în urzeala simfonică a orchestrei, exprimînd fizionomia acelor personaje şi acelor sentimente în multiplele lor transformări, cu o logică nestrămutată, care dă muzicii un rost şi un înţeles.

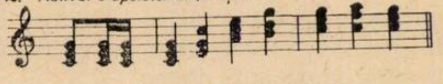
În opera „Maeştrii Cîntăreţi din Nürnberg"[1]) se pot distinge astfel peste 50 de „leitmotive" caracteristice. Dintre cele ce se referă la personaje, dacă Walther von Stolzing, Beckmesser sau David au fiecare cîte un motiv propriu, Hans Sachs şi Eva dimpotrivă nu au de fapt nici un motiv tipic, care să le vestească intrarea în scenă. Găsim în schimb în orchestră mai multe motive foarte scurte, care se aplică la unele sentimente ale acestor două personaje importante ale operei, ca de exemplu motivele „cizmarului" (16), al „resemnării" (13), al „amintirilor din tinereţe" (15) pentru Sachs, sau motivele „graţiei feciorelnice" (11), al „dragostei", al „neliniştii din dragoste" pentru Eva.

Dăm aci alăturat un tabel al principalelor leitmotive care apar mai des în dezvoltările simfonice ale operei.

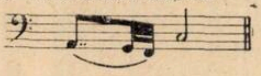
1. Motivul Maeştrilor Cîntăreţi



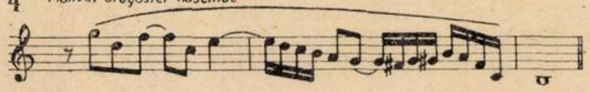
2. Motivul drapelului corporaţiei



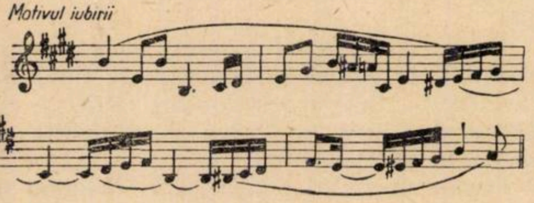
3 Motivul adunării maeştrilor



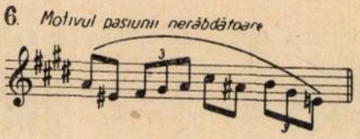
4 Motivul dragostei născînde



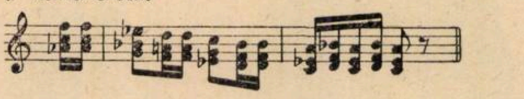
5. Motivul iubirii



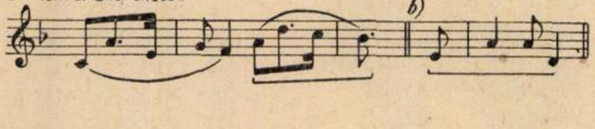
6. Motivul pasiunii nerăbdătoare



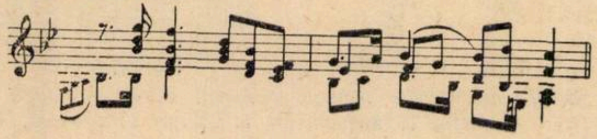
7 Motivul lui David

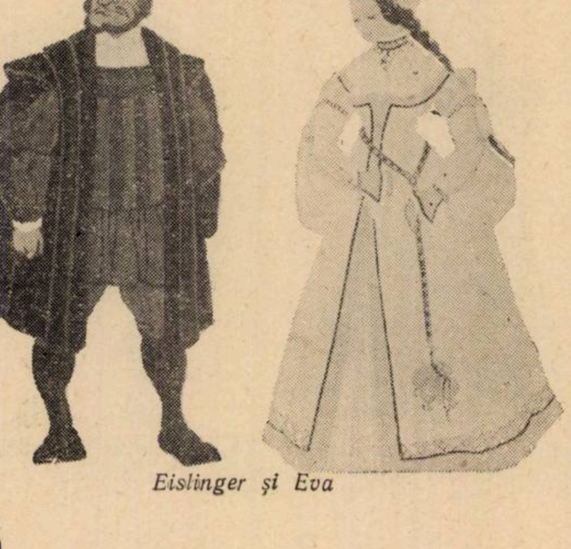


8 Motivul Zilei Sf. Ioan



9. Motivul lui Walther





Eislinger şi Eva

---

[1] Opera „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg" reprezintă în fond o satiră împotriva concepţiilor retrograde în muzică şi un imn la adresa „spiritului creator popular în artă."

Personajul care întruchipează rutina, critica pedantă, este Beckmesser, spre deosebire de tînărul Walter van Stolzing şi poetul cizmar Hans Sachs.

Walter o iubeşte pe Eva, fiica bogatului giuvaergiu Veit Pogner, care făgăduieşte nu numai averea dar şi mîna fiicei sale aceluia ce va ieşi învingător la întrecerea din ziua de Sf. Ioan şi căreia doreşte să-i dea un nou imbold.

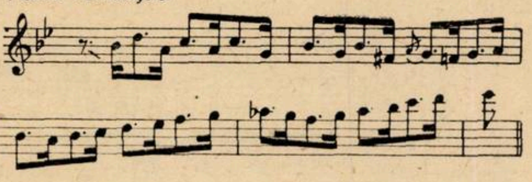
Beckmesser, scribul municipal, este şi el pretendent la mîna Evei. Recunoscînd în Stolzing un rival serios, el îl respinge la un prim examen în ciuda strădaniilor poetului cizmar Hans Sachs care ia apărarea cavalerului înnoitor al cîntului.

În lupta dîrză care se dă între Stolzing şi Beckmesser, Hans Sachs îl ajută necontenit pe tînărul cavaler.

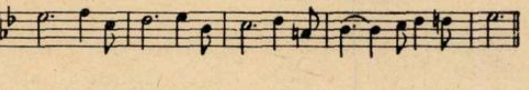
La întrecerea pentru premiul oferit de Pogner, poemul compus de Stolzing reuşeşte prin cîntecul său cald şi tineresc şi totodată prin măiestria sa, rod al îndrumărilor lui Sachs, cucerind admiraţia şi aprobarea unanimă.

Opera se încheie prin cuvîntarea înflăcărată a lui Hans Sachs care preamăreşte măiestria, fără de care arta nu poate exista.

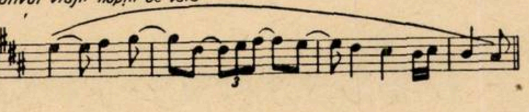
10. *Motivul Nürnbergului*



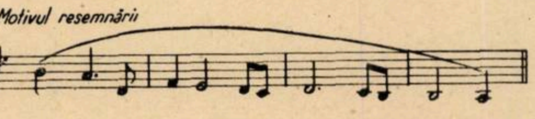
11. *Motivul graţiei fecioreInice*



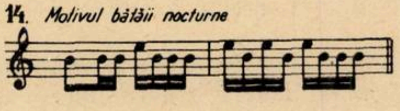
12. *Motivul vrăjii nopţii de vară*



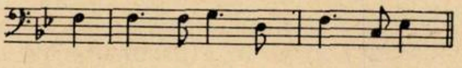
13. *Motivul resemnării*



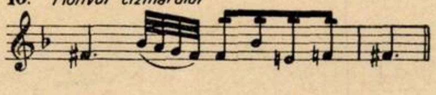
14. *Motivul bătăii nocturne*



15. *Motivul amintirilor din tinereţe*



16. *Motivul cizmarului*



Scenă din actul III, în montarea de la Bayreuth (1956) în regia lui Wieland Wagner

Cele mai importante şi mai mult folosite de compozitor sînt motivele care se referă la maeştrii cîntăreţi şi la întreaga lor corporaţie ; astfel motivul 1, cu care începe chiar uvertura operei, avînd un caracter de marş solemn, motivul „drapelului" (2), un fel de semnal de fanfară, format numai din acorduri „perfecte", precum şi scurtul motiv al „adunării maeştrilor" (3). Ele sînt aproape tot timpul prezente în orchestră. În special cu ajutorul acestor motive, Wagner şi-a făcut un stil muzical cu caracter „vechi german" (alt-deutsch), folosind formule înrudite cu acelea ale marilor compozitori ai trecutului, ca : Frohberger, J.-S. Bach, Heinrich Schütz etc. inspirîndu-se în acelaşi timp şi din vechile cîntece ale poporului german, păstrîndu-şi însă totodată personalitatea sa neştirbită.

Mai cităm ca motive caracteristice, motivul „dragostei născînde" (4), motivul „iubirii" (5), care apare în literatură şi apoi în cîntecul de concurs al lui Walther, ca motiv al „pasiunii declarate" ; motivul „pasiunii arzătoare şi nerăbdătoare" (6), care apare sub două aspecte contrastante, unul plin de avînt, celălalt de melancolică visare ; motivul lui David (7), pe un ritm zglobiu de scherzo simfonic ; motivul sărbătorii Sf. Ioan (8) ; motivul de intrare al lui Walther (9) ; motivul solemn al oraşului Nürnberg (10), avînd un contur în zig-zag foarte frecvent în stilul wagnerian ; motivul „vrăjii nopţii de vară" (52), care creează de fiecare dată cînd apare o atmosferă de poetică reverie ; motivul „certei şi bătăii nocturne" (14), care joacă un rol important în scena finală a actului II, fiind tratat într-un stil fugat de o neîntrecută virtuozitate contrapunctică.

Comparînd între ele diferitele motive, putem constata că unele se înrudesc cu altele sau derivă unul dintr-altul, cum e cazul motivelor 4, 10, 15 şi F, toate bazate pe drumul melodic în zig-zag mai sus amintit.

În creaţia dramatică a lui Wagner, opera „Maeştrii Cîntăreţi" ocupă un loc aparte, deosebindu-se simţitor de celelalte drame, atît prin tratarea orchestrală, cît şi prin aceea a vocilor. Astfel, în orchestră, Wagner întrebuinţează aci un stil mai polifonic, bazat mai mult pe combinaţii contrapunctice. Uvertura operei, de pildă, e de fapt o sinteză admirabilă a acestui stil scolastic, ceea ce nu însemnează că din toată complexitatea polifonică în care ea se desfăşoară, nu se desprinde în acelaşi timp un arzător entuziasm, care provoacă emoţia cea mai puternică.

În special grupul coardelor este tratat în acest stil contrapunctic de filigram sonor, care uneori e de o graţie şi de o vervă spirituală, de o transparenţă şi de o fineţe de adevărată dantelă muzicală, stil realizat cu o măiestrie neîntrecută şi care aminteşte perfecţiunea ultimelor cvartete ale lui Beethoven. Ceea ce mai e de remarcat în această operă e faptul că, folosind o orchestră aproape identică cu cea beethoveniană (în plus bas-tuba, harpa şi glockenspiel-ul), Wagner izbuteşte să realizeze o instrumentaţie de o uimitoare varietate şi de un efect extraordinar. Astfel, în orchestra „Maeştrilor Cîntăreţi" descoperim la fiecare pas cîte o nouă formulă, fie ritmică, fie melodică, cîte o nouă combinaţie de timbre, cîte un colţ pitoresc, uneori comic sau grotesc, alteori de un rafinament şi un colorit cu totul original.

În ce priveşte tratarea vocilor, „Maeştrii Cîntăreţi" se deosebesc de celelalte opere wagneriene prin aceea că este singura lucrare care mai cuprinde şi alte elemente melodice ce nu pot fi asimilate cu „leitmotivele" : e vorba de importante părţi lirice, dezvoltate după toate regulile cîntului, adevărate lieduri, dacă nu chiar arii, inspirate mai ales din vechile cîntece populare germane.

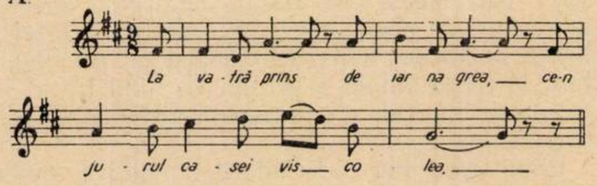
Acest lucru nu poate fi considerat ca o concesie făcută de compozitor vechiului stil convenţional de operă, deoarece nu e nimic mai firesc decît ca personajele, al căror rol în viaţă e de a cînta cîntece, să facă acelaşi lucru şi în operă.

Printre principalele episoade lirice de mai mare amploare ale operei, citām cele patru lieduri ale lui Walther, toate pline de arzător avînt tineresc şi de înaripată inspiraţie.

Din melodiile ce formează partea lirică a acestor lieduri, diferite fragmente devin apoi leitmotive, care apar în dezvoltarea simfonică.

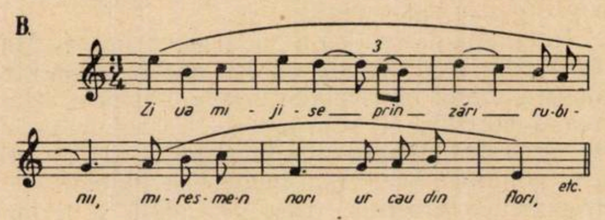
Citām astfel cunoscutul lied al lui Walther (A), un adevărat lied schubertian, prin care el destăinuieşte cine i-a fost dascăl în arta de a cînta :

A.


La va-tră prins de iar na grea, ce-n
ju - rul ca - sei vis co lea.

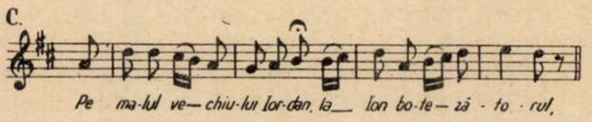
Cîntecul de „concurs" al lui Walther, pagină de o puritate clasică şi de o rară nobleţe (B) :

B.


3
Zi ua mi - ji - se prin zări ru-bi-
nii, mi-res-me-n nori ur cau din flori,
etc.

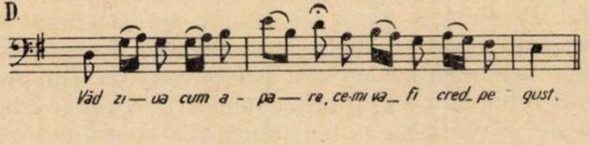
apoi micul lied, naiv dar plin de farmec popular, al lui David (C)

C.



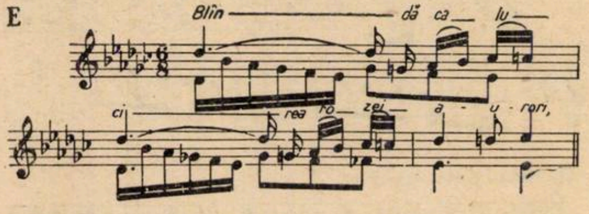
Serenada lui Beckmesser (D), cu ritmul şchiop şi cu vocalizele ei stîngace şi groteşti.

D.



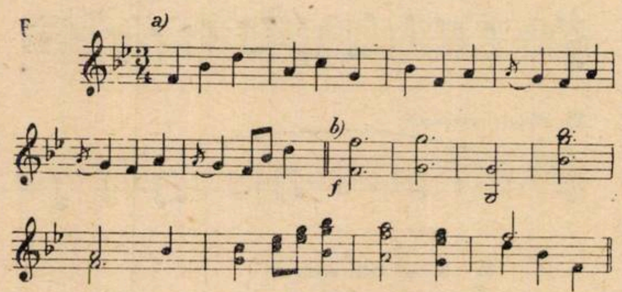
Cvartetul din actul III, care este o adevărată capodoperă de nobilă inspiraţie, de echilibru armonios, de expresie concentrată a unor sentimente de profundă umanitate (E) :

E



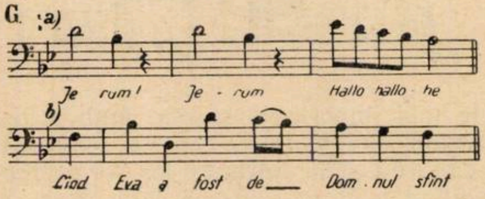
Dansul ucenicilor şi al fetelor din Fürth în ritmul popular de *ländler*, de un minunat colorit pitoresc (F).

F



Menţionăm apoi, în actul I, explicaţiile pline de duh ale lui David asupra diferitelor moduri uzitate în arta cîntului, proclamarea legilor „tabulaturii" de către Kothner, brutarul-secretar al corporaţiei de cîntăreţi, coralul religios din primul act, în stilul coralelor lui Luther ; în actul II, scurta melopee a paznicului de noapte, monologul lui Hans Sachs şi apoi cîntecul cizmăresc (G)

G.


a)
Je rum! Je - rum Hallo hallo he
b)
Ciod Eva a fost de Dom-nul sfînt

urmează în actul III monologul resemnării lui Hans Sachs, şi în ultimul tablou, cîntecele atît de caracteristice ale breslelor care sosesc la serbare, şi în sfîrşit minunatul coral : „Sculaţi !" (Wacht auf).

Considerînd faptul că Hans Sachs, deşi mult mai în vîrstă, nutrea şi el pentru frumoasa Eva o dragoste nemărturisită şi că de mult a aspirat la mîna tinerei fete, credem că nu e o simplă întîmplare, că, în alegerea motivului resemnării (13), Wagner şi-a reamintit de conturul melodic al popularului Marş nupţial al lui Mendelssohn.

Toate aceste pagini lirice, cîntece sau lieduri, nu apar în mod arbitrar în desfăşurarea muzicii, deoarece trecerile de la stilul recitativ la cel simfonic sau la cîntecele vocale se fac printr-o progresie atît de naturală, încît totul pare dozat într-o proporţie de o logică perfectă. Echilibrul şi fuziunea dintre muzică şi poezie sînt aci atît de complete, încît nu se poate spune că un element domină pe celălalt.

Ultimul coral, prin care poporul adunat la serbarea concursului, salută cortegiul maeştrilor şi în special pe poetul său cel mai drag, pe Hans Sachs, e de o frumuseţe sublimă atît prin nobleţea şi puritatea liniei melodice, cît şi prin puterea de expresie a sentimentului de devoţiune şi de exaltare, pe care-l resimte poporul în faţa măreţiei obiectului ce-l inspiră.

Opera se termină într-o apoteoză solemnă şi impunătoare, în sunetele strălucitoare ale fanfarelor şi în acordurile unui impresionant imn de glorie înălţat de întreg poporul în cinstea Artei şi a omului care încarnează cu atîta generozitate şi nobilă umanitate geniul poetic şi spiritul progresist ale poporului german.

Contribuţii la cunoaşterea artei lui Gheorghe Cucu

de **EM. RIEGLER-DINU**

La 24 august 1957 s-a împlinit un sfert de veac de la moartea prematură a compozitorului Gheorghe Cucu. Creaţia sa artistică se întinde de-a lungul a trei decenii, perioadă în care sînt înscrise o serie de compoziţii, nu multe la număr dar desăvîrşite. Pentru a le putea înţelege şi preţui măiestria trebuie să le discernem de la început calitatea primordială care le dă forţă: unitatea dintre conţinut şi formă. La Cucu nu există echivoc. O melodie nu cochetează cu mai multe stări sufleteşti. Chiar atunci cînd (compoziţia corală fiind strofică), aceeaşi frază melodică se repetă pe texte diferite, gîndul de bază, generator al stării sufleteşti, este acelaşi. Această strînsă îmbinare dintre conţinut şi exprimare face cîntecul de neuitat. Ii dă pregnanţă şi forţă de persuasiune.

De la *„Foaie verde baraboi"*, micul cor mixt compus în 1901, pînă la amplul „cor folcloristic" (cum îl numeşte autorul), *„Om fără noroc"*, din 1931, se observă aceeaşi contopire artistică dintre materialul sonor şi conţinut, concordanţa dintre elementul afectiv şi melodie. Această lege de unitate este constant menţinută. Intervine apoi fantezia combinativă pentru realizarea varietăţii. Arbitrează bunul simţ ordonator la detalii, contraste şi puncte culminante.

Intîi empiric, de cînd cînta în satul natal cu copiii şi flăcăii, apoi prin sîrguincioasă învăţătură la Bîrlad şi Bucureşti, avea să-şi însuşească legile de coeziune şi varietate în creaţia populară. Avea să le respecte. Avea să le transpună pe planul marii arte corale. Pe linia culegerilor de folclor, G. Cucu a ales cu un rar discernămînt. El a notat ce-i al copilului, al flăcăului şi al fetei, al omului matur, al celui bătrîn. In solida sa memorie, pe lîngă ceea ce avea să-şi însuşească din muzica înaintaşilor clasici romîni şi europeni, avea să dăinuie ecoul cîntecului „vechi şi simplu de la ţară". Din cele auzite, avea să aleagă lamura. Avea să îmbogăţească patrimoniul coral romînesc cu cea mai frumoasă liturghie şi cele mai fermecătoare prelucrări pe teme populare.

Viaţa i se curmă în plină ascensiune, la vîrsta de 50 de ani.

De atunci faima operei sale este în creştere. De atunci începe să fie mai bine cunoscut. Datele noi biografice ne vor ajuta să-i situăm creaţia.

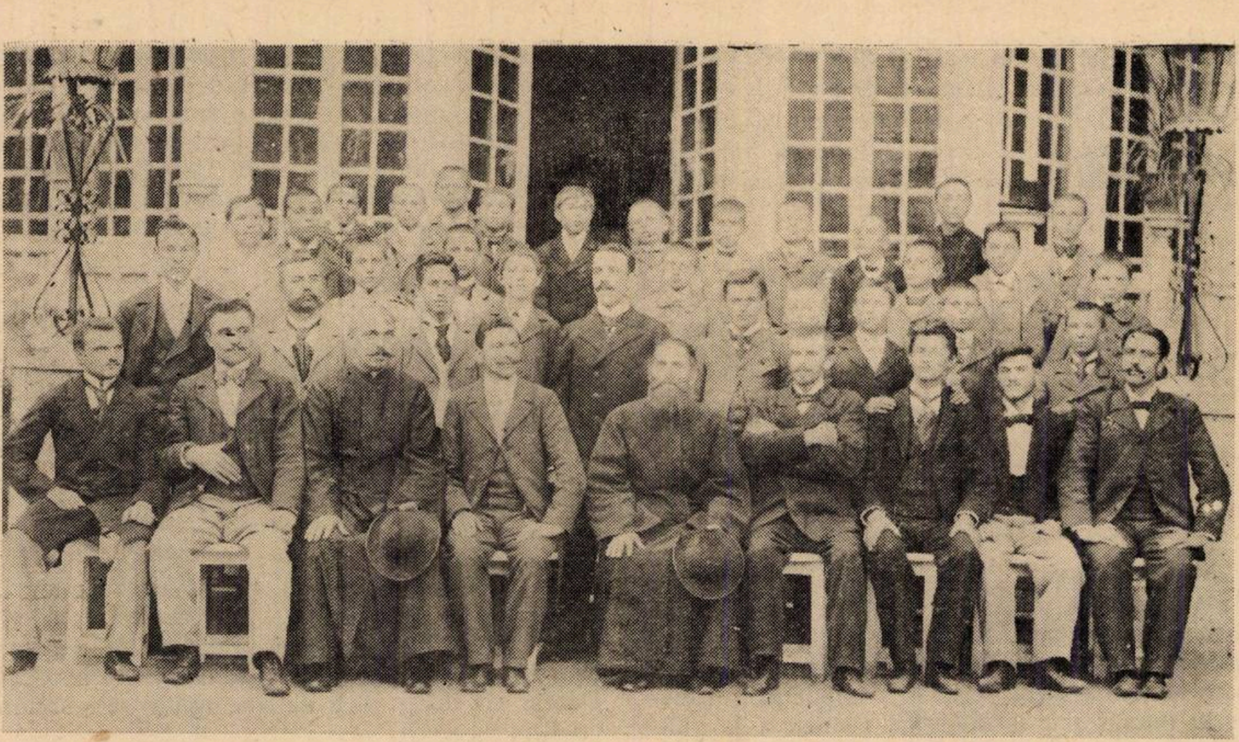
Ambianţa populară a avut-o în casa părintească a tatălui, plugar şi cizmar, Vasile Cucu din comuna Pueşti-Tîrg (fostul judeţ Tutova). Aici s-a născut în februarie 1882. Orizontul natal n-a fost din cele favorabile. Copilul de 12 ani e trimis la Bîrlad în casa unchiului său, protopsaltul Ion Butoi, fratele mamei, Smaranda Cucu. Uşura astfel povara casei cu patru copii. Venea la oraş să înveţe psaltichia. In sufletul micului Ghiţă fierbea tristeţea lipsurilor şi a nemulţumirilor de acasă. In acel an — 1894 — se răsculaseră în Moldova de jos ţăranii înfometaţi. Se auzeau şi la Pueşti cuvinte de groază şi deznădejde. Cu toată muştruluiala unchiului, copilul răbufneşte des împotriva nedreptăţilor ce le observă. De acest cusur al criticii exprimate făţiş, profesorii din Bîrlad şi apoi cei din Bucureşti au căutat să-l vindece. D. G. Kiriac — după crunta represiune a răscoalei din 1907, scria cu prudenţă fostului său elev care se afla la Paris şi avea şi acolo — pare-se — limba dezlegată: „Repet încă o dată sfatul ce ţi-am dat altă dată. E bine să fii cît se poate de discret căci cu vorbă multă şi cu aprecieri asupra oamenilor şi faptelor lor mai mult se pierde decît se cîştigă". 1)

Aşa era în preajma sfîrşitului secolului trecut şi începutul veacului nostru. Nemulţumirea era pe buzele tuturor dar trebuia ascunsă. Copiii trebuiau să tacă. Durerea mocnea în sufletul părinţilor şi avea să mocnească multă vreme. Concetăţeanul contemporan din anii de învăţătură ai lui Cucu la Bîrlad, marele arheolog Vasile Pîrvan avea s-o caracterizeze un sfert de veac mai tîrziu, în „Memoriale".

Intre altele cităm: „Gîndul că şi astăzi încă se face sistematic educaţia unei clase

---

1) Dintr-o scrisoare a lui D. G. Kiriac în păstrarea Ing. G. G. Cucu.



Corul bisericii „Domneasca" din Bîrlad în mijlocul căruia se află Gheorghe Cucu, pe atunci (1898) în vîrstă de 16 ani

pentru a stăpîni şi a împila, pentru a avea cît mai multă bucurie în viaţă şi educaţia altei clase pentru a fi supusă, umilită, răbdătoare, şi harnică, pentru a da cît mai mult material brut de plăcere şi desfătare a stăpînilor, jalnica fărîmare a sufletelor de copii din clasa de sus în gîndul de a fi veşnic stăpîni, lipsa de oameni liberi, conştienţi de egalitate deplină între ei, cu suflet întreg, senin, drept, frumos — această durere a neamului nostru..." De această durere, atît de patetic evocată de Vasile Pîrvan, a suferit din plin Cucu la Pueşti-Tîrg şi apoi la Bîrlad.

E drept, că aci moş Butoi-protopsalt şi podgorean cu vază în tîrg, l-a ocrotit ca un părinte. L-a îndrumat de la atribuţiile băiatului de biserică pînă la acelea ale cîntăreţului bisericesc. N-avea copii şi dorea ca băiatul Smarandei Cucu să-i urmeze tradiţia. Butoi avea să ajungă în 1902 vicepreşedintele societăţii cîntăreţilor bisericeşti din Bîrlad. Aci auzi Ghiţă de la oameni din popor cîntece bătrîneşti, satire şi doine, de care avea să-şi aducă aminte mai tîrziu. Intr-un timp, cu alţi băieţi de biserică, elev fiind la şcoala de cîntăreţi bisericeşti, Cucu a trebuit să locuiască în chiliile de pe lîngă Biserica domnească.[2] Anii de ucenicie de la Bîrlad nu i-au fost din cei mai uşori. A învăţat psaltichia dar s-a format şi la şcoala grea a vieţii, la şcoala de lipsuri pe care a trebuit să le îndure ca fiu de ţăran muncitor sărac. De timpuriu a învăţat să-şi cîştige banii pentru hrană şi îmbrăcăminte din cîntecul de strană. După patru ani de ucenicie capătă certificatul de absolvent al şcolii de cîntăreţi bisericeşti din Bîrlad de sub conducerea renumitului protopsalt Damian Rînzescu. Intra în tagmă! Tagma cîntăreţilor numită mai în glumă, mai în serios „a treia forţă" (după aceea a preoţilor şi învăţătorilor).

O fotografie din 15 iulie 1898 ne arată pe Ghiţă Cucu la 16 ani. E în mijlocul corului bisericii catedrale „Domneasca" din Bîrlad. Corul e compus din bărbaţi „sclivisiţi", mustăcioşi şi băieţandri imberbi. Femeile nu erau încă admise să cînte în biserică. In primul rînd, şed pe scaune preoţii şi factorii oficiali. In al doilea rînd, în picioare, coriştii. Au în mijloc pe dirijor. Tip de belfer, provincial cu mustăţi răsucite şi privire blîndă de viţel. E „merituosul maestru de muzică, Athanasie Popoviciu" cum ne lămuresc rîndurile din josul fotografiei. Cucu e la stînga lui Popovici. Era adjunctul acestuia. Bine frezat (la fratele său, Miltiade, ucenic bărbier) cu cravata lungă, legată pe după gulerul scrobit răsfrînt în colţuri, băieţandrul are haine de sărbătoare ca şi colegii din cor. Sacoul pare prea strîmt. Aşa era moda. Sau poate din cochetărie e dinadins încheiat doar la un nasture de sus pentru a i se vedea lanţul de aur al ceasornicului, atîrnînd din buzunarul jiletcii. Buzele strînse arată voinţă şi gravitate. Privirea e plină de vioiciune, umor şi bunătate (privirea lui taică-său Vasile Cucu). Avea s-o păstreze pînă la moarte. In sfîrşit al treilea personaj, din dreapta lui Athanasie Popovici, e moş Butoi. Cu îngrijire îmbrăcat, cu acelaşi sistem de cravată, la modă pe atunci, cu barba tăiată mărunt şi mustăţile sobru arcuite în jos, privirea protopsaltului pare aprigă.

---

[2] Protopsaltul Ştefan Enăchescu din Bîrlad, coleg cu Gh. Cucu, mi-a relatat (în 1952) despre colindatul cu buhaiul, cînd pocneau pe sub ascuns, noaptea, din chilii, cu prilejul anului nou.

Pare gata să răspundă popii din altar sau poate vreunui prieten care i-a adresat vreo glumă.

Tînărul absolvent avea să pornească în toamna acelui an — 1898 — să-și încerce norocul la Brăila.[3] A fost îndată primit acolo, la Biserica Sf. Voevozi, cîntăreț. Curînd se împrieteni cu alți doi cîntăreți moldoveni. Punînd ceva bani de-o parte, peste un an, în toamnă, toți trei părăsesc Brăila pentru a cuceri Capitala.

Se știe că la școlile de cîntăreți se predau cursuri auxiliare de drept și medicină veterinară. Ajunși la București, găsesc toți trei locuri de cîntăreți bisericești. Unul din ei urmează și cursuri de medicină și devine agent sanitar cumulînd aceste atribuții cu cele de protopsalt, iar celălalt urmează cursurile de drept, își ia licența și pe lîngă muzică profesează avocatura.

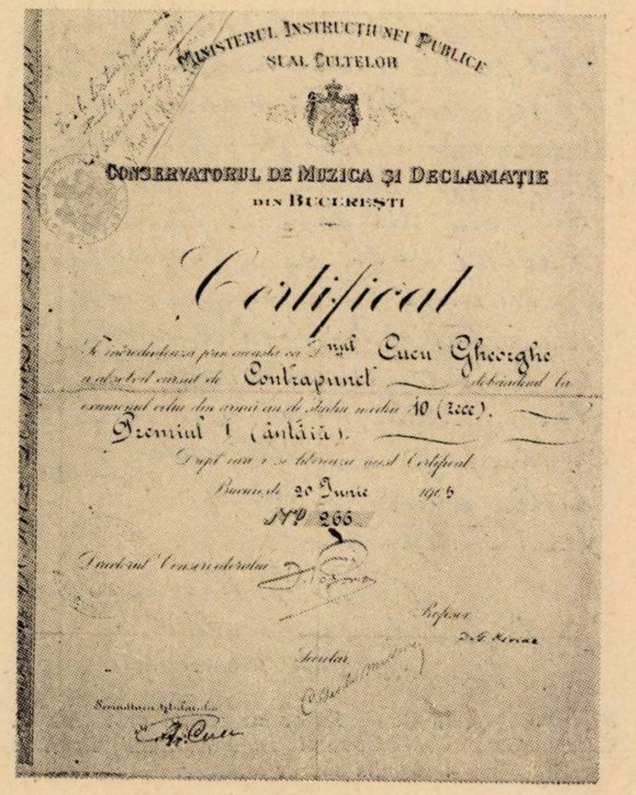
Cucu nu se gîndește la chiverniseala la care pînă la urmă au ajuns cei doi prieteni. Vroia să învețe compoziția. Rîvnea la glorie în muzică. A ajuns-o. Dar a murit de timpuriu. A murit sărac și a fost înhumat într-o groapă alături de alți 12, cu toții miluiți de un cîrciumar.[4]

În toamna anului 1899, Cucu se înscrie deci la conservator în clasa de teorie a lui Gheorghe Brătianu. Funcționează ca paracliser, la biserica Dobroteasa și moș Butoi îl ajută cu sume lunare pe care i le trimite din Bîrlad. La moartea profesorului său trece în clasa de armonie a lui D. G. Kiriac. Era în toamna anului 1900. Pășea cu dreptul pe pragul noului secol. Profesorul său de armonie îi descoperă talentul. Îl atrage în corul „Carmen" pe care-l înființase în iunie 1901. Pentru programul de compoziții corale religioase și laice al lui Kiriac, Cucu era o prețioasă achiziție. Era fiu de țăran, cunoștea folclorul moldovenesc. Avea cunoștințe de muzică practică religioasă, citea bine psaltichia. Kiriac îl ajută să-și consolideze situația materială prin ocuparea unui post de cîntăreț, mai bine plătit. În procesul-verbal,[5] cu data de 1 martie 1901, de la biserica Brezoianu, între altele citim: „Comisia compusă din Dl. Pană C. Brăneanu, cîntăreț-maestru și economul N. Avramescu, parohul bisericii Brezoianu, a dispus ca aspiranții să execute pe rînd, doi cîte doi, mai multe piese de cîntări din octoih, triod și mineiu. După ce s-au perindat în această ordine, în trei rînduri consecutive toți concurenții, la orele șase comisiunea a declarat închis concursul. Apoi apreciind vocea, cunoștințele și aptitudinea fiecăruia dintre concurenți, a ales pe D-nii Popescu Stancu și Cucu Gheorghe ca unii care au corespuns mai mult cerințelor însărcinării ce-și iau".

Paralel cu însărcinarea de protopsalt ce-și luase tînărul moldovean urmează cu sîrguință cursurile de armonie la conservator. În clasa lui Kiriac era cunoscut ca unul care solfegia fără greutate la prima vedere o melodie cu oricîți accidenți la cheie. Realizările temelor sale de armonie erau date ca model. Din compozițiile de încercare arătate, prelucrarea unui cîntec popular, desigur după îndrumarea dată de Kiriac, fu socotită vrednică a figura pe programul viitorului concert al Societății „Carmen".

La 14 februarie, 1902, în saloanele „Liedertafel", se aude pentru prima dată în public un cor al lui Gheorghe Cucu — prelucrare pentru formație mixtă — a cîntecului popular, „Foaie verde baraboi". Tînărul moldovean de 20 de ani debuta strălucit. Se vedea, cu literă de tipar, pomenit alături de nume vestite ca Ciprian Porumbescu, G. Dima și I. Vidu. Dar substratul acestei promovări din partea lui Kiriac, avea și alte considerente, poate, în afară de talentul elevului.

E semnificativ că nu s-a cîntat nici o bucată de Musicescu la acel concert și nici la altele ale Soc. „Carmen". I se recunoștea marelui dirijor ieșean meritul inițierii avîntului patriotic de compoziții corale pe teme populare românești (pentru care luptase cu succes de un sfert de secol), dar reforma sa de transcriere a psaltichiei pe notațiune apuseană lineară întîmpina rezistență la București. Sau mai bine zis, se accepta noua notație dar nu se adoptau


MINISTERUL INSTRUCȚIUNEI PUBLICE
ȘI AL CULTELOR

CONSERVATORUL DE MUZICA ȘI DECLAMAȚIE
DIN BUCUREȘTI

Certificat

Cucu Gheorghe
Contrapunct
10 (zece).
Premiul I (întâiu).
20 Iunie 1906
Nº 266

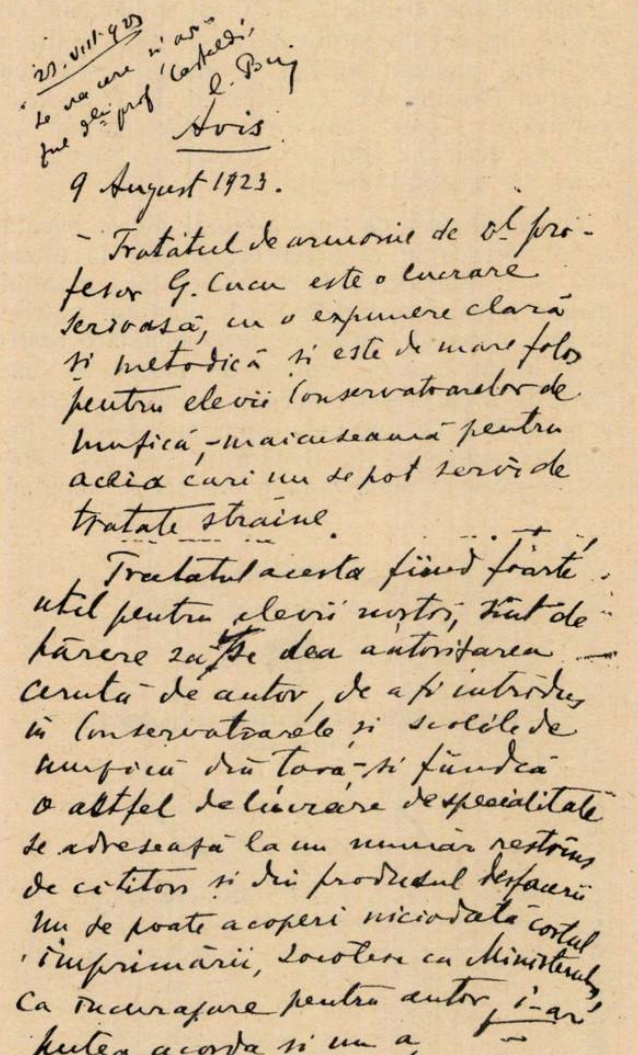
---

[3] După relațiile prof. maestru Ion Croitoru și protopsaltului R. Frumuzachi.

[4] C. Teodorescu care ținea restaurantul „La schitulet" unde Cucu se întîlnea cu cîntăreți bisericești prieteni și oameni simpli din popor. Acolo se pare că a compus „Om fără noroc" și „Haz de necaz".

[5] Comunicat prin bunăvoința pr. Dron.

compoziţiile reformatorului.[6] Nifon Ploeşteanu, vicarul Mitropoliei din Bucureşti, era principalul critic oficial al lui Musicescu. În polemica sa împotriva vestitului muzician de la Iaşi nu era în principiu împotriva notaţiei apusene. Preconiza coexistenţa celor două sisteme. Chiar în anul acelui concert, în 1902 ieşea de sub tipar cartea sa intitulată „Carte de muzică bisericească pe psaltichie şi pe note lineare pentru trei voci". Partea a doua constituia (fără spirit critic) o antologie de tot ce se compusese şi bun şi dubios pentru biserică de către romîni, în armonizare modernă. Erau reprezentaţi: Flechtenmacher, Podoleanu, I. Bunescu, Teodor Georgescu, Eduard Wachmann, I. Kart, D. G. Kiriac etc. dar numele vestitului Musicescu, autor al „Rînduielii liturghiei" apărută în 1885 „cu toate cîntările şi troparele trebuitoare" nu se afla citat. Vicarul Mitropoliei din Bucureşti dorea, pentru Capitală, continuarea hegemoniei inaugurate prin reforma lui Macarie Ieromonahul. Convins de superioritatea armonizărilor lui Kiriac dorea promovarea acestuia, format la Schola Cantorum din Paris. Musicescu era exponent al şcolii ruseşti. Era cu 19 ani mai în vîrstă decît Kiriac. Între el şi Cucu erau 35 de ani — trecerea unei generaţii. În 1902 poziţia lui Musicescu era tare. Dacă la concertul „Carmenului" din acel an şi din anii următori compoziţiile sale lipseau, şcoala sa triumfa prin străluciţii elevi Ion Vidu şi Timotei Popovici. În mod practic, compoziţiile lui Musicescu se impuseseră în toată ţara şi erau cunoscute şi în străinătate,[7] atît cele religioase cît şi cele populare. La promovarea lui Cucu, încă elev de conservator dar protopsalt strălucit al bisericii Brezoianu, parohul preot N. Avramescu şi vicarul Mitropoliei, Nifon Ploeşteanul, au jucat un rol hotărîtor. Trei ani mai tîrziu, tot într-un concert al „Carmenului" se aud compoziţii religioase ale elevului Cucu.[8] Dar de abia peste treizeci de ani avea să fie preferată, tuturor liturghiilor apărute pînă atunci, liturghia lui Gheorghe Cucu, devenit dirijor al corului Patriarhiei.


23.VIII.923 [illegible]

Avis

9 August 1923.

– Tratatul de armonie de d-l profesor G. Cucu este o lucrare serioasă, cu o expunere clară și metodică și este de mare folos pentru elevii Conservatoarelor de muzică, – mai cu seamă pentru aceia cari nu se pot servi de tratate străine.

Tratatul acesta fiind foarte util pentru elevii noștri, sînt de părere ca să se dea autorizarea cerută de autor, de a fi introdus în Conservatoarele și școlile de muzică din țară, – și fiindcă o astfel de lucrare de specialitate se adresează la un număr restrîns de cetitori și din produsul desfacerii nu se poate acoperi niciodată costul imprimării, socotesc că Ministerul ca încurajare pentru autor, i-ar putea acorda și un a, pentru tipărire.

D. G. Kiriac
Profesor la Conservatorul de Muzică din București.

Referatul pus de D. G. Kiriac pe petiţia prin care G. Cucu propunea Ministerului Învăţămîntului tipărirea tratatului său de armonie.

Publicul bucureştean ignora în 1902 aceste lupte culturale de preponderenţă între Musicescu şi Kiriac. Nici nu era educat la acea dată pentru concerte corale cu conţinut folcloric muzical romînesc. Pentru a atrage mai cu succes auditorul iubitor de muzică al Capitalei, Societatea „Carmen" anunţă concertul ca o „Serată muzicală-dansantă". Nu importau compromisurile. Celebrităţi externe îşi dădeau concursul. Din programul tipărit aflăm că la „serată", I. Brătescu-Voineşti şi-a citit nuvela „Puiul". Alexandrina Măcărescu a declamat un monolog din „Candidat şi deputat". Elena Drăgulinescu a cîntat din „Lakmé", iar D. G. Petrovicescu a intonat din liedurile în stil schumanian ale lui G. Dima. Dar punctul de atracţie al seratei era la urmă: „Quadrilul romîn" executat de membrii Societăţii sub conducerea D-nei E. M. Pavelescu, membră în societate şi profesoară de gimnastică". Aşa anunţă programul.

Tineretul cult de atunci nu ţinea prea mult la caracterul sobru al unui concert coral. Dorea şi distracţii, dorea şi stafide în pîinea curată a artei mari. Dorea să cînte dar să şi danseze. Era de altminteri un omagiu adus elementului feminin care se prezenta pentru prima dată în public în corul mixt al „Carmen"-ului. (Primul concert fusese dat de această societate doar cu corul său bărbătesc). Mai tîrziu asemenea serate devin intime dar debutul compozitoricesc al lui Cucu a avut parte de concert public cu dans în costume naţionale. Intr-o fotografie de mai tîrziu, din 1904, îl vedem pe tînărul protopsalt alături de viitoarea sa primă soţie, Lucreţia, fiica artistei Teodorescu de la Teatrul Naţional. Şi Gheorghe Cucu şi Lucreţia — membră şi ea în cor — se fotografiază în costume naţionale.

---

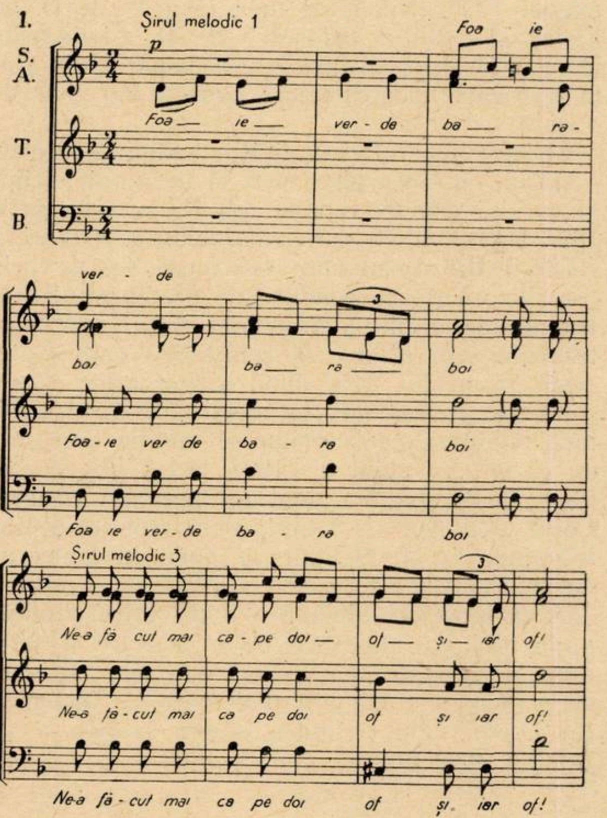
[6] După relaţiile verbale ale păr. prof. Dr. Nae Popescu, D. G. Kiriac nu socotea armonizările lui Musicescu adecvate armoniei latente a vechilor moduri.

[7] Maria Ana Musicescu: „Gavriil Musicescu", „Muzica" 1953, nr. 4.

[8] Concertul „Carmen" din 26 mai 1905 la Ateneu: „Răspunsuri liturgice".

Sub auspicii favorabile deci, lucrarea din 1902 a tînărului de 20 de ani a plăcut şi s-a repetat şi la alte concerte ale „Carmen"-ului. Analizînd-o obiectiv i se pot recunoaşte fără îndoială calităţi de măiestrie.

„Foaie verde baraboi"


1.
Şirul melodic 1
S.
A.
T.
B
p
Foa ie ver - de ba ra - boi
Foa - ie ver de ba - re boi
Foa ie ver - de ba - re boi
Şirul melodic 3
Nea fă cut mai ca - pe doi of şi iar of!
Nea fă - cut mai ca pe doi of şi iar of!
Nea fă - cut mai ca pe doi of şi iar of!

e o prelucrare pentru cor mixt a unui cîntec moldovenesc de cătănie. Tonalitatea doriană (bisericească) sau frigiană după vechile moduri greceşti. Măsura e de 2/4. Are forma A_5 A_1 B_5 B_1.

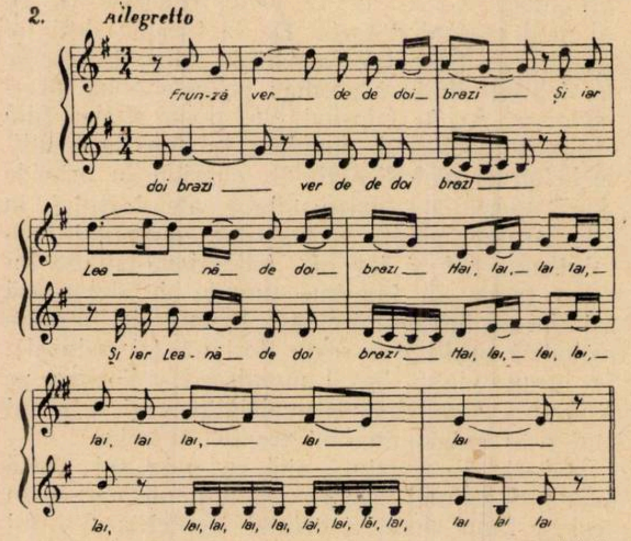
Cezurile cadenţează pe treapta a 5-a a tonicii, cea principală şi sfîrşitul cadenţează pe tonică. Toate aceste cadenţe se aud în armonia trisonului minor al tonicii re. Debutul e încredinţat vocii altistului care cîntă motivul melodiei în primele două tacte. Celelalte voci tac. Sopranul intervine în tactul 3 cu acelaşi motiv, o cvintă mai sus, în felul unui canon trecînd prin sexta adăugată la cvinta subdominantei (treptei a treia) apoi prin armonia cvart-sextacordului treptei a treia, încheie melodia în re minor, susţinut armonic de celelalte voci. La repetarea lui A, sopranul nu mai cadenţează pe cvinta tonicii ci pe treapta I-a, nota re, tonica modului dorian. Primele două articulaţii A_5 A_1 au 12 tacte, celelalte B_5 B_1 în mod normal 8 tacte. De la început deci intervine o disimetrie artistică. Altă diversiune în debitul ritmic prosodic: primele două şiruri melodice A_5 A_1 cuprind cîte două silabe (din obişnuitul octosilab popular) într-un tact; ultimele şiruri melodice B_5 B_1 cuprind în primele două tacte cîte patru silabe ale textului în cîte un tact pentru a lăsa loc refrenului nostalgicului „of şi iar of" (cîte două silabe într-un tact), să imprime nuanţe de dureroasă răbufneală întregului cîntec. Primul şir, în suire melodică, utilizează sexta doriană (si natural). In urmare însă, basul nuanţează coborîrea pe si bemol, realizînd cu celelalte voci trisonul major al subdominantei treptei a treia.

Melodia se prezintă aici cu nota sol, sextă adăugată cvintei acelei subdominante care e în acelaşi timp sextă a cvintei treptei a 6-a (si bemol) în sus după regulile clasice ale armoniei, pe nota la (*sixte ajoutée* a lui Rameau). Aşa se întîmplă în primul şi al doilea şir melodic. Cucu recurge la un artificiu artistic, în al treilea şi al patrulea şir melodic, ajutat de melodia care merge în sus. Nu rezolvă sexta treptat cu o secundă, ci cu o cvartă. Rezolvarea pe nota *la* e preluată de bas, o octavă mai jos. Urmează sensibilizarea tot la bas a treptei a 7-a (sensibila do diez) care duce la tonică dar nu după bara de măsură ci anticipativ pe timpul slab al penultimului tact. Tot subtilităţi armonice demne de un maestru! Presupunem că profesorul său de armonie l-a ajutat. Şi credem că l-a ajutat şi la al doilea cîntec popular „Frunză verde cimbrişor" cîntat într-un concert al Societăţii „Carmen" la 31 octombrie 1904 la Ateneu. Presupunerea noastră se bazează pe faptul că în manuscrisele Soc. „Carmen" acest cor se află multiplicat de mînă pentru două voci egale: sopran şi altist. Sub titlul de mai sus al bucăţii stă scris: „Cules de G. Cucu". La dreapta titlului stă scris D. G. Kiriac. Ar reieşi că Kiriac e compozitorul iar Cucu doar culegătorul. Probabil însă că maestrul profesor a făcut doar corecturi care au îndrituit pe copiator să-i atribuie compoziţia. Rămîne însă „ajutorul" pe care Kiriac l-a dat elevului său preferat. Acesta şi-a însuşit temeinic lecţia şi în ultima sa compoziţie se va folosi de sobra şi nobila sextă adăugată. Optsprezece ani mai tîrziu, primul război mondial se oglindeşte într-un cor pentru două voci egale. Cucu l-a preluat în culegerea sa critică, antologie publicată în 1932 sub supravegherea sa 9)). E tot un cîntec de cătănie. Versurile populare sînt de o rară plasticitate. Soldaţii în repaus rezemaţi de puşti, sînt mustraţi de ofiţerii lor. Nici un apel vitejesc, nici o plîngere jalnică. O evocare a vieţii din campania 1916—18 şi atîta tot.

---

9) G. Cucu: „Coruri pe teme populare romîneşti". Editura „Scrisul Romînesc", Craiova, 1932.

Capul cîntecului


2.
Allegretto
Frun-ză ver__ de de doi__ brazi __ Și iar
doi brazi __ ver de de doi brazi __
Lea __ nă__ de doi__ brazi__ Hai, lai,__ lai lai,__
Și iar Lea - nă__ de doi brazi__ Hai, lai,__ lai, lai,__
lai, lai lai,__ lai __ lai __
lai, lai, lai, lai, lai, lai, lai, lai, lai, lai lai lai

2 La bătaia din Carpați (bis)
Mulți flăcăi sînt adunați
Hai, lai, lai. etc.

3. Stau în pușca rezemați (bis)
Și de ofițeri mustrați
Hai, lai, lai.. etc

e susținut pe nota sol. Versul e recitat ca într-un cîntec bătrînesc pe coarda de recitare a treptei a 3-a din modul dorian, de către altist. Sopranul intervine (ca și în „Foaie verde baraboi"), în tactul 3 cu motivul propriu-zis, atacat pe cvinta tonicii notei mi, adică pe nota si natural. Forma este AA BC în care AA și B cadențează pe cvinta tonicii mi în armonia trisonului minor al acesteia. Al patrulea șir melodic C aparține refrenului „Hai, hai, hai, hai, hai", încheind cîntecul pe nota mi, fundamentala modului dorian în care este începută melodia. Se evită intonarea sensibilei re diez [10]). Stilul modal este sugestiv păstrat de armonizare. Prelucrarea, simplificarea și forța la care ajunsese Cucu la începutul celui de-al treilea deceniu de creație, sînt calități datorite măiestriei contopirii unitare dintre text și muzică.

Primele compoziții de muzică religioasă realizate de Cucu se aud deci la concertul „Carmen"-ului din 26 mai 1905; sînt cîteva răspunsuri liturgice. Dar la acea dată Kiriac îl considera pe picior de egalitate. După relațiile unui martor ocular (prof Justina Cucu, văduva compozitorului), Kiriac îl luase pe Cucu acasă la dînsul, prin 1905, în afara orelor de conservator pentru a colabora la compoziția unei „liturghii pentru copii". Acest lucru este posibil. Cucu cînta minunat după psaltichie și-l ajuta pe maestrul său care nu cunoștea decît foarte slab notația psaltică [11]). În acel an, 1905. Cucu obține diploma de absolvent al cursului de contrapunct cu cea mai mare medie (nota 10) și premiul I al Conservatorului din București. Împreună cu ansamblul corului Carmen, sub conducerea lui Kiriac, tînărul moldovean cunoaște la concertele date cu succes în Ardeal pe Ion Vidu și Timotei Popovici. La București se pregătește pentru 1906 festivalul la care vor participa corurile de peste munți.

Kiriac dă lui Cucu o sarcină importantă: înființarea unui nou cor în Capitală. Conducătorul „Carmen"-ului avusese grijă să dinamizeze un cor slab din Breaza și altul din Dumbrăveni, coruri provinciale. Dar Capitala țării trebuia să se prezinte la acel festival (la care erau așteptate zeci de coruri bănățene și ardelene) cu cel puțin două coruri. Astfel luă ființă corul „Doina" sub conducerea lui Cucu. A și cîntat la Arenele Romane, în ziua de 29 august 1906 „Nouă azi ne-a răsărit" de D. G. Kiriac și „Cîntec ostășesc" de P. Ciorogariu. După acel an corul lui Cucu a dispărut din viața muzicală bucureșteană: avusese un zbor de o zi.

Kiriac apreciind virtualitățile fostului său elev, a stăruit ca Gheorghe Cucu să fie numit dirijor al corului capelei romîne din Paris. În martie 1907 iese numirea spre amărăciunea conducerii bisericii Brezoianu care se făcuse vestită prin corurile religioase conduse de protopsaltul său. Înainte de a pleca, Gheorghe Cucu lasă succesorului său ultima sa compoziție care oglindește jalea din țară după sîngeroasele represiuni ale răscoalelor țărănești. Maestrul Croitoru relatează că la prima ei audiție executată cu corul său chiar în 1907, acest cor bărbătesc „Ursitoarea" a avut un puternic răsunet. Corul „Carmen" îl introduce în repertoriul său începînd din 1909 cînd se aude în concertul dat la Ateneu.

Acea izbucnire sinceră a unui cîntec popular, prelucrată cu măiestrie ca o acuzare a țărănimii exploatate, are o mare putere artistică de persuasiune. Cu atît mai mare i-a fost efectul atunci cînd oglindea starea jalnică a țăranului răsculat:

„Drum la deal și drum la vale,
Îmi fac versul tot pe cale.
N-am în lume sărbătoare
Bat-o crucea, ursitoare!

Care m-a ursit pe mine
Să n-am nici un ceas cu bine
Ci să mă trudesc pe lume
Năcazul să mă sugrume"
. . . .

G. Dem. Teodorescu publicînd cîntecul popular după Anton Pann, presupune că acesta i-a adăugat o strofă (de îndulcire a strigătului de deznădejde). [12])

Adevărul e că lăutarii au folosit întotdeauna „lipituri" de inimă albastră pentru a fi pe placul clasei dominante. Melodia „Ursitoarea" o regăsim într-o variantă culeasă de Cucu în care acelaşi cap de text se contaminează de un cîntec net de dragoste lascivă :

---

[10]) Această evitare a sensibilei în minorul dorian (recomandată de unii puriști modali și la celelalte voci ale acordurilor), nu este lege la Cucu. In orice caz (ca în primul exemplu), utilizează sensibila la inflexiuni modulatorii în vocile de sub melodie.

[11]) Relație verbală prof. dr. Pr. Nae Popescu.

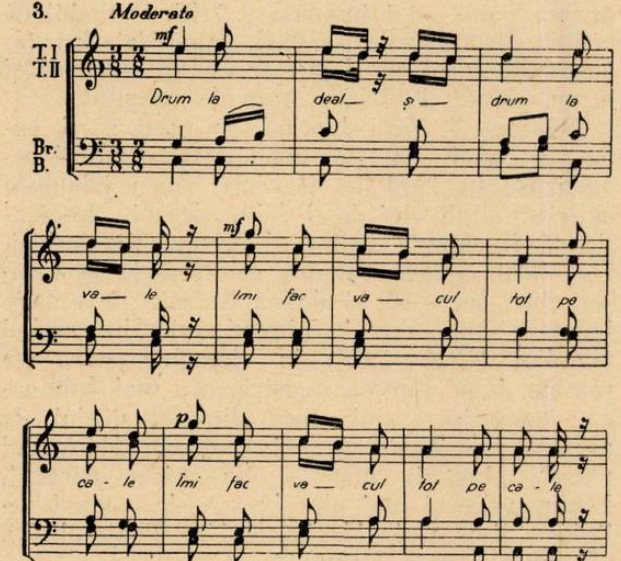
[12]) G. Dem. Teodorescu: „Poesii populare", București, 1885, p. 278.

„Drum la deal şi drum la vale
Drum prin poarta dumitale
Te văzui la lumînare
Cu cămaşa albă floare ... etc.

. . . .

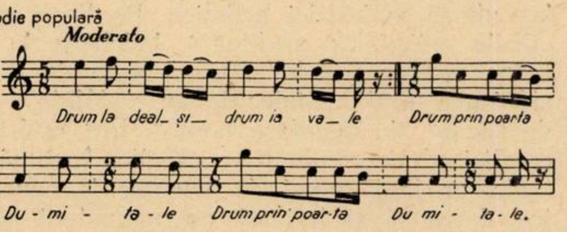
În partitura de cor ritmul e notat 3/8, 2/8. În varianta cu textul lasciv găsim tactul alternant 5/8, 9/8, iar altă variantă de notaţie prevede tactul 5/8, 7/8, 2/8.

3.


Moderato
T.I
T.II
Br.
B.
mf
Drum la deal_ şi_ drum la
va_ le îmi fac va_ cul tot pe
p
ca - le îmi fac va_ cul tot pe ca - le

Melodie populară

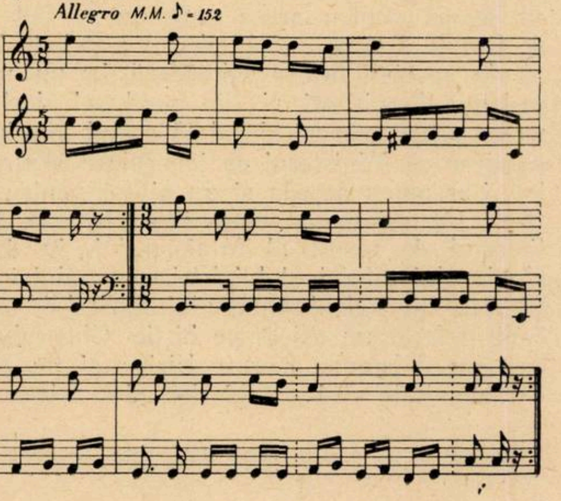
4.


Moderato
Drum la deal_ şi_ drum la va_ le Drum prin poarta
Du - mi - ta - le Drum prin poar-ta Du mi - ta - le.

Există în manuscrisele lui Cucu un contrapunct la 2 voci cu indicaţia măsurii 5/8, 9/8 pentru aceeaşi melodie a ursitoarei

Contrapunct la 2 voci

5.



Corul „Ursitoarea" (bărbătesc) debutează printr-un atac vehement al tuturor vocilor (pe trisonul major al notei do a basului, în poziţie largă cu *mi,* la tenorul prim. Are forma AA BB + CC BB în care după contrastul în p. p. al articulaţiei C (atac pe nota culminantă sol din acordul major al notei do) melodia coboară pe *tonică* (nota la) în acordul minor al acesteia.

Tot înainte de plecare, Cucu s-a achitat de sarcina pe care i-o trasase Kiriac de a colabora la cartea ce sta să apară sub îngrijirea sa cu cîntece şcolare. [13]) În culegere apar în 1909 două cîntece armonizate de Cucu „Stema ţării" pe versuri de G. Coşbuc şi „Înainte" pe versuri de I. Neniţescu.

În toamna anului 1907 începe studiul compozitorului romîn la Paris cu profesorul Caussade. În decembrie 1908 Cucu devine elevul lui Vincent d'Indy la Schola Cantorum, unde Kiriac studiase cu zece ani în urmă. În acelaşi timp, beneficiind de o bursă, maestrul Cuclin urmează şi el cursurile de compoziţie la Schola Cantorum. Între cei doi romîni se încheagă la Paris o caldă prietenie. Intr-o scrisoare a lui Kiriac către Cucu, maestrul din Bucureşti dă sfaturi pentru amîndoi foştii săi elevi.

Poziţia de afirmare a specificului romînesc în compoziţiile sale se menţine şi se întăreşte la Cucu în tot timpul studiului la Paris. Dar ne-au rămas în manuscris remarcabile realizări pe texte franceze în care se vede că elevul romîn adîncise şi comentarul muzical în moduri medievale.

În acestea din urmă se remarcă prin adecvatul comentar armonic şi ritmic la melodia inventată, pe un text din marele poet al Renaşterii literare franceze, Pierre Ronsard. În josul foii cu cîntecul, Vincent d'Indy semnează următoarea judecată : „D'excellentes choses mais parfois trop de subtilités rithmiques".

E un cîntec în stilul obişnuit „galant" cu un fond filozofic adresat unei fete. Putem urmări „lucrurile excelente" despre care vorbeşte d'Indy atît în melodia cît şi în ritmica lui Cucu. E şi aci realist evocator : o stare sufletească veselă apoi uşor umbrită — amintirea tinereţii ce trece, dar care e totuşi, în final, triumfătoare. Melodia în la major coboară la dominantă prin cvinta do becar-fa becar (caracter minor din modul frigian cu semitonul în coborîre, fa natural-mi) ca să revie imediat prin septima *re* la afirmarea formulei melodice do diez la, a tonalităţi majore.

(Manuscrisul arată că elevul romîn de la Schola Cantorum nu reţinuse corect ortografia versurilor lui Ronsard. Le învăţase pe dinafară, lucru suficient pentru scrisul gingaş melodic pe care l-a găsit. Semna însă în ortografia franceză numele Georges Coucou. Și mai tîrziu acest „paysan du Danube" îndrăgise atît de mult limba franceză încît la întoarcerea sa la București vorbea franțuzește cu ai săi și punea adnotații franceze cum se poate vedea la cîntecul pentru copii „20 pitici voinici" notat în capul partiturii „pour enfants").

---

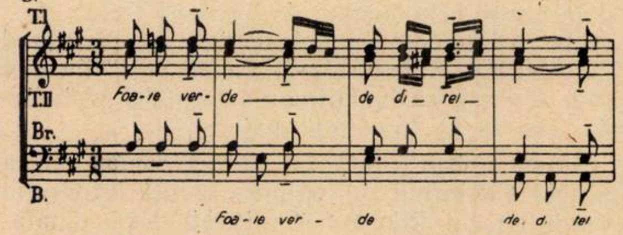
[13]) In culegerea „Cîntece şi coruri şcolare" (Kiriac, Bănulescu şi Saxu) la sumar se atribuie greşit piesa „Inainte" lui Kiriac. (In corpul cărţii figurează ca autor Cucu). Nici ediţia din 1923 a aceleiaşi cărţi n-a rectificat eroarea sumarului din prima ediţie (1909).

În ce privește acele „cîteodată prea multe subtilități ritmice", constituie o judecată a lui d'Indy de care trebuie să ținem seama avînd în vedere preocupările de ritm ale lui Cucu și în cîntecul popular romînesc.

Cucu își încheie producția corală din primul deceniu cu compoziții îndeosebi prețuite de Kiriac. Colindul „Crăciunul", fabulele corale „Mincinosul" și „Greierul" (texte de I. U. Soricu) și cîntecul de masă „Luceferii" pe versuri de P. Dulfu, apar la 1911 în cartea intitulată „Culegere de coruri" sub îngrijirea lui Kiriac, Bănulescu și Cucu. [14])

În anul apariției cărții trimite de la Paris încă două coruri care de fapt alcătuiesc o singură compoziție muzicală bipartită în genul lucrărilor corale ale lui Vidu: o mișcare lentă și alta — de încheiere repede. Una e intitulată „Frunză verde dedițel", completarea „Pe ridichi de hohorină". Cucu, de altfel, indică într-o notiță pe partitură că aceste bucăți se vor cînta împreună. Pe noi ne interesează — în legătură cu finul său simț ritmic — o rectificare pe care a făcut-o primei bucăți după ce, întors de la Paris, a reușit în Moldova acest cîntec popular cules mai de mult de D. Vulpian. „Auzindu-l însă în urmă", scrie Cucu în capul unei noi transcrieri, [15]) am observat că nu era bine ca măsură. Măsura este de 3 timpi dar lucru surprinzător: timpul al treilea este puțin mai lung, puțin reținut. Nu știu dacă vreun muzicant folclorist a observat această particularitate care de altfel se mai găsește și în cîntecul „De-aș ajunge pîn' la toamnă" și în cîntecul de joc numit „Tînțărașul" care se joacă sau se juca mai bine zis mult în Moldova de mijloc. Este ceva savuros în această particularitate și trebuie mărturisit că cine nu l-a auzit nu-l va putea cînta așa cum trebuie și încă... Eu l-am notat acest timp prin o trasă deasupra".

6.



Ritmul acesta (*savuros*, cum îl caracterizează Cucu) ar putea fi ritmul de „Geamparale" sau (după unii compozitori) de „Invîrtită" adică măsura de 7/16 așa cum îl aflăm la corul lui Achim Stoia în „Fetița ardeleană" și cum Béla Bartók a notat unele colinde romînești și jocuri, ca să nu mai vorbim de feluritele jocuri bulgărești în care „trasa" deasupra, cu prelungirea timpului respectiv, se aplică în grupul de trei timpi cînd la primul, cînd la al doilea, cînd la al treilea, însumînd însă tactul de 7/16. [16]) E interesant de relevat că Gheorghe Cucu l-a presimțit fără să insiste asupra punerii lui în măsura 7/16. Probabil că pentru corurile sale l-a găsit complicat. Intr-un ansamblu coral de fapt, atunci în 1912, ca și acum, ritmul de 7/16 e greu de executat.

Reîntors în țară luptînd cu greu să-și capete o catedră în București (Ministerul îl repartizase în 1914 la Slatina), Cucu izbutește către sfîrșitul celui de-al doilea deceniu de creație să fie numit dirijor al corului Patriarhiei. Din 1914 deținea catedra de armonie la Conservator. In acest al doilea deceniu de creație lucrează mai ales în timpul primului război mondial (1916—1917) la liturghia care va rămîne după părerea noastră, cea mai frumoasă compoziție romînească din repertoriul de muzică religioasă. Atunci creează „Heruvicul mare", „Ectenia mare", „Nu pricep curată", răspunsurile și mai ales bucata de concert religios „La rîul Vavilonului", „Psalmul 50, „Dumnezeu este Domnul".

In al treilea deceniu de creație, Cucu a ajuns la culmea măiestriei artistice. Pe lîngă prelucrările colindelor meditează îndelung la cele patru prelucrări folcloristice corale de dimensiuni mai mari: „Cîntec de dor", „Mînia", „Haz de necaz" și „Om fără noroc". Era în fruntea creației corale romînești a capella. In mod metodic, predînd cursul de armonie la conservator, dorea să alcătuiască un manual al acestei discipline. L-a propus spre tipar Ministerului Invățămîntului. Acesta a cerut avizul lui Kiriac. Cităm din referatul pe petiția lui Cucu următoarele: „Este o lucrare serioasă cu o expunere clară și metodică și este de mare folos pentru elevii conservatoarelor de muzică mai cu seamă pentru aceea care nu se pot servi de tratate străine... și fiindcă o astfel de lucrare de specialitate se adresează la un număr restrîns de cititori și din produsul desfacerii nu se poate acoperi niciodată costul imprimării, socotesc că Ministerul ca încurajare pentru autor, i-ar putea acorda și un ajutor pentru tipărire". Incurajarea a rămas literă moartă. Funcționarul de resort al Ministerului, în dreptul elogiosului referat al lui Kiriac, a opiniat: „Se va cere și avizul Domnului Castaldi". Acest contrareferat nu există pe hîrtie. Gheorghe Cucu, din deferență pentru Kiriac și cu simțul de demnitate ce-l caracteriza și-a retras cererea. Manualul, în manuscris frumos caligrafiat, a rămas un deziderat neîmplinit al unor vremi vitrege.

---

[14]) Vezi „Muzica" anul VII, martie, nr. 3/1957

[15]) Prima versiune e în tonalitatea si major cu cadență autentică (dominantă — tonică) la încheiere. A doua (definitivă) e coborîtă cu un ton. E în la major cu cadență plagală (subdominantă tonică) la încheiere.

[16]) Christo Obreschkoff „Das Bulgarische Volkslied", Bern, 1937.

Lucrarea de armonie a lui Cucu nu era decît o conștiincioasă compilație a tratatelor franceze utilizate și de Kiriac (A. Savard, H. Reber, Th. Dubois etc.). Azi ar fi depășită de tratatele de armonie funcțională, adoptate în învățămîntul occidental. Dar atunci împlinea un gol. Rezuma practic și util cursul de armonie predat de Cucu la Conservator. Din acest punct de vedere constituie un document care își are importanța sa în istoria învățămîntului nostru muzical. [17]

Analizele compozițiilor de dimensiuni mai mari (religioase și laice) bine cunoscute prin audițiile din ultima vreme, necesită intrări în amănunte care ar depăși cadrul considerațiilor de aci. Despre muzica religioasă a lui Cucu nu s-a scris nimic mai de seamă pînă acum. Totuși, faima lui de mare compozitor liturgic este bine stabilită. Maestrul I. Croitoru ne-a relatat că un inginer de sunet german, încîntat de audiția imprimării „La rîul Babilonului" (era în anul 1935), a cerut-o pentru Lipsca, de la Radiodifuziunea din București. Această recunoaștere desigur e necontrolabilă, dar contează, dată fiind sursa de unde provine. În ediția critică a operelor lui Cucu, desigur că măiestria compozițiilor sale liturgice, în comparație cu cele mai de seamă realizări romînești în acest sector, și în special Liturgia mare își va găsi în sfîrșit comentariul necesar.

Între 1922—1932 se situează epoca creației marilor „coruri folclorice", cum le numea Cucu, „Cîntec de dor", „Haz de necaz" și „Om fără noroc". Sînt printre cele mai iubite de auditorul de muzică vocală. Auzindu-le, ne dăm seama că legătura între formă și conținut de care am pomenit la început e într-adevăr intimă. N-avem niciodată impresia de ceva silit. Totul decurge spontan, unitar și antrenant. Jocul contrastelor, condensarea expresiilor, fraza simplă dar sugestivă, armonizarea sobră, niciodată banală, cadențele finale puternice, iată cîteva din caracteristicile măiestriei corale a marelui compozitor.

Pentru a ajuta o viitoare ediție critică ce se impune operei lui Gheorghe Cucu, trebuie să semnalăm greșeala comisă de ESPLA în caietul comemorativ apărut în 1952 sub titlul „Gheorghe Cucu — Cîntece populare" în două din cele mai cunoscute coruri „Cîntec de dor" și „Om fără noroc". Textul original popular care l-a inspirat pe compozitor, a fost înlocuit cu alte versuri, pretins populare și de îndoielnică valoare.

În ediția Cucu (1932) citim:

„Mîndra mea cu părul galbăn,
De dorul tău eu mă leagăn.
Că mă leagăn din picioare
Ca o mică lumănare
Cînd o pui vara la soare..."

În ediția ESPLA (1952) sub aceeași melodie, iată textul nou:

„Frunză verde de sulfină
Aștept mîndra în grădină.
E tîrziu, ea nu mai vine.
Somnu-ncepe să se anine..."

Substituitorul n-a ținut seamă de nepotrivirea între muzică și textul nou, iar vigilența responsabilului de carte a lăsat de dorit.

La „Om fără noroc", nenorocul cu substituirea a fost și mai mare. Nu s-a ținut seama de atmosfera de dezamăgire în dragoste a compoziției. Textul „vesel" al ediției ESPLA pare o parodie fără haz a primului vers „Frumosul vine pe apă". De fapt, debutul acestei poezii populare reluate și de Cucu e un cîntec cu caracter de proverb care servește de preludiu adevăratului conținut cu caracter dramatic din care Cucu a desprins starea de suflet dezamăgită care dă caracterul său întregii bucăți și mai ales în final. E cîntecul unei îndoite înșelări: a iubitei și a prietenului.

În ediția J. Cucu (1937) citim sfîrșitul poeziei după cum urmează:

„Căci aseară-am fost la voi
Și te-am găsit între doi
Cel ce ședea lîngă tine
Era prieten bun cu mine;
Cel ce ședea lîngă masă
Era cu inima arsă
Ca și mine din fereastră"

În ediția ESPLA (1952) sub aceeași melodie, cu aceleași tacte, evocînd resemnarea:

„Urîtu-i lenos, posac
Și jupoaie pe sărac
Și se dă la părăluțe
Ca porumbii la cotruțe.
Dar frumosu-i muncitor
Sărăntoc și săritor
Și-are inima de foc
Și la treabă și la joc
Cu frumosu-mi șade bine
Parcă-ar fi făcut de mine"

Ediția ESPLA are și o prefață nesemnată. Nu pomenește nimic de înlocuirea versurilor populare originale pe care Gheorghe Cucu a compus cele două coruri. Ne e penibil și pentru Institutul de Folclor și pentru ESPLA din

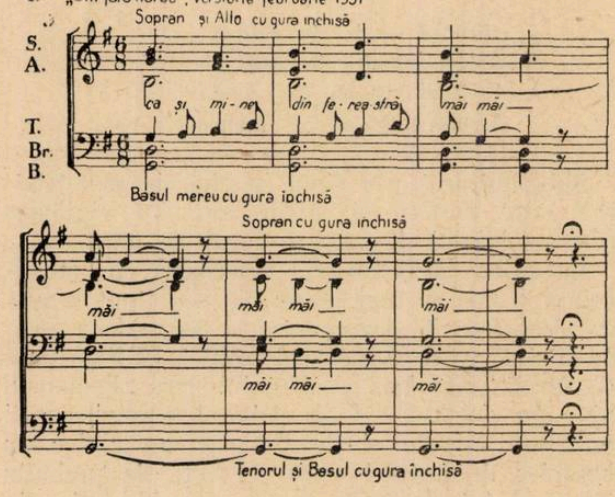
---

[17] N-am putut cerceta decît caietul de exerciții de armonie, anexă a tratatului. Nu se referă decît la prima parte a unui curs perfect de armonie teoretică și practică: „Armonia consonantă", precum indică și titlul primei pagini. Are 49 de pagini, nenumerotate, scrise de Gh. Cucu.

1952 — să declarăm că nu putem analiza cele două capodopere ale lui Gheorghe Cucu cu textele substituite. Revenim deci la ediţiile originale din 1932 şi 1937.

Finalul din corul „Om fără noroc", pe ultimul vers: „Ca şi mine din fereastră" a preocupat mult pe compozitor. Există două variante ale compoziţiei în manuscrisele rămase. O versiune ne dă o cadenţă plagală la final

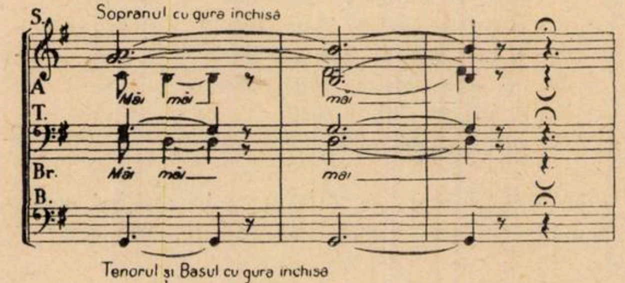
7. „Om fără noroc", versiune februarie 1931


Sopran şi Alto cu gura inchisă
S.
A.
T.
Br.
B.
ca şi mi-ne
din fe-rea-stră
măi măi
Basul mereu cu gura inchisă
Sopran cu gura inchisă
măi
măi măi
măi
măi măi
măi
Tenorul şi Basul cu gura închisă

A doua variantă care s-a dat tiparului este cea socotită definitivă de autor. Aci Cucu introduce în cadenţa finală sexta adăugată la cvinta subdominantei, care dă o întorsătură de mai mare sobrietate şi nobleţe finalului de bărbătească şi meditativă resemnare

8.

Varianta ulterioara definitivă (1931)



Vedem din cele două exemple că ultima versiune este superioară celei dintîi. Cucu a ştiut să dea şi în această compoziţie ca — în toate celelalte — încheierea firească, puternică, produsă ca un fel de chintesenţă a conţinutului.

E interesant de observat pe manuscris indicaţia lui Cucu „Atenţie la bariton". Această subliniere poate părea pedantă. E însă de mare importanţă la frazarea încheierii melancolic meditative a acelui comentar de simplu refren „măi, măi"! al baritonilor faţă de corul feminin care cîntă cu gura închisă. Autorul ştia din practica sa de o viaţă întreagă ce înseamnă indicarea precisă a nuanţelor şi a frazării.

Cu şase luni înainte de moarte, Gheorghe Cucu recomanda unei cîntăreţe din corul său, devenită dirijor de cor în provincie:

„Desigur că e frumos „Isus Prunc" de P. Ceaikovski, dar trebuie să şi ştii a-i scoate frumuseţea la iveală prin păstrarea *mişcării* şi a *nuanţelor* care nu trebuie nicicînd exagerate. Apoi, lucru capital: *frazarea*. Foarte mulţi muzicanţi nuanţează, păstrează tempo, aleargă la toate trucurile (of, *trucurile,* caracteristica celor slabi cu duhul) şi cu toate acestea, în ciuda tuturor eforturilor şi a bunelor-voinţi, nu *iese nimic* pentru că s-a uitat lucru principal *frazarea*.. A detaşa un desen melodic de un altul sau a le împreuna pentru a determina o frază, a respira unde trebuie, cu toate că foarte deseori acestea nu sînt arătate cîtuşi de puţin, sau a face pe cîntăreţi să nu respire unde nu trebuie, cu toate că ei ar fi la ultima lor putere, e mare lucru şi pe care de cele mai multe ori îl găsim prin intuiţie şi nu prin aquisiţie..."

Continuînd pe un tot glumeţ, neafectat (care-l caracteriza în relaţiile sale cu elevii), Cucu încheie familiar: „Aşadar să cîntaţi frumos şi s-auzim de bine"! Dar, ceva îl mai frămînta: gîndul reînnoirii repertoriului coral romînesc. Acest gînd îl exprimă şi în scrisoare într-un Post-Scriptum: „Ar trebui să mai deschideţi ferestrele să intre aer nou şi curat; nu rămîneţi numai în Musicescu (sic) trebuiesc vederi largi nu numai pînă la vîrful nasului".[18]) În felul acesta după relaţiile unor foşti elevi, şi de pe patul de suferinţă autorul „Omului fără noroc" împărtăşea cu drag certitudinile sale artistice celor care veneau să-l consulte, puţin înainte de moarte.

Într-o scrisoare adresată la Paris, Kiriac reproşează lui Cucu faptul că nu-i destul de dezgheţat. Era într-adevăr modest. Era rezervat, nu din umilinţă, ci din instinctul unei demnităţi sigure. Ocrotitor al celor săraci şi slabi, prieten şi îndrumător al foştilor săi colegi cîntăreţi bisericeşti şi al foştilor săi elevi şi corişti, marele compozitor a rămas pînă la moarte exponent al ţărănimii muncitoare din mijlocul căreia plecase şi în mijlocul căreia trăia prin corurile sale. Dar toate aceste calităţi ale unui caracter blînd şi generos n-ar fi fost suficiente dacă nu intervenea talentul înnăscut şi meşteşugul însuşit la şcoală şi prin contact neîntrerupt cu ansamblurile corale. Iată cum, prin măiestria creaţiei corale, Cucu dezvăluie pentru epoca sa orizontul nemărginit al adevărului şi al frumosului permanent în cîntecul popular romînesc.

---

[18]) Vederile critice ale lui Cucu asupra învăţămîntului coral şi asupra celui de la Conservatorul unde era profesor, intră în alt capitol.

La moartea lui
JAN SIBELIUS

Jan Sibelius, venerabilul patriarh al muzicii finlandeze, s-a stins la 20 septembrie, în urma unei congestii cerebrale, la Tuusula lîngă Helsinki, în vîrstă de aproape 92 ani. Sibelius a făurit o operă uriaşă şi durabilă, care, inspirată de mitologia ca şi de pămîntul şi viaţa patriei, poartă azi pretutindeni în lume renumele său şi al ţării căreia îi aparţine.

Născut (8 decembrie 1865) la Hämeenlinna, azi Tavestehus — Sibelius a învăţat singur pianul, la care cînta şi chiar compunea, încă de la vîrsta de cinci ani. Mai tîrziu a fost atras de vioară. A studiat dreptul la Helsinki, dar muzica rămînea marea sa preocupare şi pasiune. Remarcat şi ajutat de Martin Wegelius, compozitor şi pedagog de faimă (1846—1906) care a pus temelia educaţiei muzicale în Finlanda, Sibelius termină Conservatorul din Helsinki (unde îl are profesor pe celebrul pianist Ferruccio Busoni), după care studiază la Berlin (1889—90) apoi la Viena (1890—91).

Anul 1892 reprezintă o răspîntie, nu numai în cariera compozitorului dar chiar în muzica finlandeză, prin cea dintîi audiţie a importantei sale lucrări pentru solişti, cor şi orchestră *Simfonia Kullervo,* compusă pe baza epopeei naţionale *Kallewala.* Atunci dirijorul Robert Kajanus, el însuşi compozitor, a mărturisit că este copleşit de realizarea tînărului său prieten şi că el încetează de a mai scrie muzică. Fapt este că finlandezii au regăsit în lucrarea lui Sibelius spiritul vechilor cîntece ale poporului, legendele bătrînilor cît şi expresia măreţiei liniştite a naturii; s-au regăsit pe ei. Acest drum al muzicii naţionale ales de Sibelius, avea să fie continuat, fără abatere, de-a lungul întregii sale activităţi creatoare.

Kullervo a fost urmată de multe alte lucrări simfonice — poeme şi suite de orchestre inspirate de tezaurul inepuizabil al Kallewalei: *Lebăda din Tuonela, Intoarcerea lui Lemminkäinen* — unele dintre cele mai populare — apoi *Tremminkäinen în Tuonela* ş. a. In tinereţe Sibelius a scris mai multe lucrări corale pe poeme din Kallewala şi a dat la iveală colecţia de cîntece lirice „Kantelar". El a revenit şi mai tîrziu la temele mitologice — poemele simfonice *Fata lui Pohjola, Tapiola, En Saaga* şi *Imn lui Väinö* fiind unele din cunoscutele sale lucrări ce au la bază această sursă de inspiraţie.

Unul dintre cele mai frumoase poeme ale sale, *Finlandia,* expresie a sentimentului de libertate şi independenţă a poporului, a fost scris — într-o perioadă (1890) de înteţire a politicii de asuprire şi deznaţionalizare ţaristă — ca o culme finală a unor „scene istorice". El se bucură de o celebritate universală, ca şi cunoscutul *Vals trist* (1903), destinat, la început, pentru o operă a lui Järnefelt.

O apreciere a lui Jan Sibelius despre muzica noastră

Anul trecut, redacţia revistei „Contemporanul" a primit scrisoarea următoare:

Vă mulţumesc foarte mult pentru amabila dv. scrisoare şi pentru revista „Muzica" pe care mi-aţi trimis-o. Ea este o vie mărturie a înaltului nivel muzical al Romîniei.

Nu l-am cunoscut personal pe George Enescu, dar el mi-a transmis adeseori salutările sale prin diferiţi artişti care m-au vizitat şi lucrul acesta mi-a produs întotdeauna o mare bucurie. Enescu a fost un excelent şi extrem de talentat muzician. Am avut adeseori posibilitatea să-i apreciez măiestria, ascultîndu-l la Radio şi pe discuri.

V-aş fi foarte recunoscător dacă aţi avea amabilitatea de a transmite salutările mele cele mai cordiale prietenilor muzicii din Romînia.

JAN SIBELIUS

Helsinki, septembrie 1956.

O mare importanţă au în creaţia compozitorului cele şapte simfonii compuse între 1899 şi 1928 precum şi concertul său pentru vioară şi orchestră. Sînt lucrări de o adîncă concepţie şi puţine piese moderne din repertoriul simfonic universal pot sta alături de ele în ceea ce priveşte frecvenţa audiţiilor, cu deosebire în Marea Britanie şi S.U.A.

In voluminoasa producţie a compozitorului se mai înscriu nenumărate piese de muzică de cameră: sonate, piese pentru vioară şi pian, precum şi cvartetul pentru coarde *„Voces intimae"* (1909), în care maturitatea artistică a compozitorului este deplin afirmată. Sînt de citat de asemenea o seamă de piese corale, cantate, apoi muzică de scenă pentru 11 piese printre care „Pélléas şi Mélisande" de Maeterlink, „Lebăda albă" de Strindberg, „Jedermann" de Hofmannsthal, „Furtuna" de Shakespeare — în total peste 200 de compoziţii.

Ultimele sale lucrări, cinci schiţe pentru pian solo şi şapte compoziţii pentru vioară şi pian (opusurile 114-116) datează din 1929.

*

Care sînt elementele împrumutate de Sibelius creaţiei populare finlandeze?

Poporul finlandez are o bogată creaţie de cîntece vechi şi noi. Cele mai vechi, *joika,* au caracterul unor recitative, după care urmează aşa-zisele *runos* — cîntecele ce întovărăşesc tradiţionalele poeme epice denumite „runes" în frunte cu celebra Kallewala şi ale căror melodii şi ritmuri (cu folosirea frecventă a măsurii de 5/4) apar deosebit de viguroase.

Creaţiile din vremea din urmă, aparţinînd muzicii populare finlandeze, constau în cîntece noi care, în ciuda originii lor relativ recente, au păstrat o factură veche, îndeosebi în ceea ce priveşte gama pentatonică precum şi folosirea unor anumite progresii modale.

O seamă de muzicieni ca Frederik Pacius (1809—1891) de origine germană, Martin Wegelius (1846—1906), Robert Kajanus (1856—1933) ş. a. au dat o deosebită atenţie muzicii populare finlandeze, fie culegînd-o, fie cultivînd-o în unele imnuri și chiar poeme simfonice. Cel care însă a compus realmente în spiritul muzicii finlandeze, stabilind stilul respectiv și reușind ca această muzică să se bucure de o largă audiență mai pretutindeni, este Jan Sibelius. Compozitorul s-a lăsat pătruns adînc de muzica poporului său, fără a împrumuta însă nici cel mai mic motiv de-a dreptul. Sibelius însuși a arătat totdeauna — nu fără un sentiment de mîndrie — că și cele mai mici fragmente ale temelor sale sînt de invenție proprie. Tocmai în aceasta constă arta compozitorului, de a fi reușit perfect să realizeze climatul, atmosfera specifică a muzicii finlandeze. Nu se pot nega, desigur, influențele unor romantici ca Brahms, Grieg și Ceaikovski. Dar, așa cum a scris fostul său profesor Busoni în „Zürcher Theater —, Konzert und Fremdenblatt" din martie 1916: „...Sibelius s-a dezvoltat repede și sigur pe tărîmul artei populare finlandeze, tărîm pe care nu l-a părăsit, afară de cazul cînd în mod trecător, s-a adăpat la izvorul ceaikovskian. El nu s-a lăsat însă înrîurit decît pentru ca — mai limpede și mai matur — să reintre spre a se afirma, pe făgașul său propriu. Sibelius poate fi numit un Schubert finlandez și cîntecul țării sale curge, din inimă, prin pană"...

Muzica sa a fost legată la început cu deosebire de mitologia finică și de peisajul patriei sale. Nu trebuie exagerat însă caracterul descriptiv, evocator, al acestor lucrări din prima perioadă de creație. Sibelius s-a ferit de altfel totdeauna să dea precizii de ordin programatic. (Este cunoscută anecdota cu privire la audiția la Paris, a uneia din creațiile sale simfonice; întrebat de mai mulți reporteri, care este semnificația lucrării, Sibelius s-a amuzat să dea fiecăruia o explicație diferită, pentru ca, după audiție, toți să declare că au recunoscut... exact cele spuse de maestru...!)

Pătrunse de melodii de largă accesibilitate, armonizate și orchestrate cu mult meșteșug, lucrările sale, a căror arhitectură apare puternică și impunătoare, sînt străbătute deseori de o melancolie senină, alteori chiar de tragism și totdeauna de un larg suflu poetic.

Cu prilejul morții compozitorului, cunoscutul dirijor Malcolm Sargent, unul dintre consecvenții interpreți ai muzicii lui Sibelius, a spus că „Finlanda a pierdut un rege care nu lasă moștenitori"...

Lucrurile poate că nu stau tocmai așa.

In cadrul săptămînii muzicale „Sibelius", organizată în fiecare an la Helsinki, maestrul însuși a cerut, pe cînd se afla în viață, să se cînte nu numai lucrările sale dar și ale altor compozitori finlandezi. Selim Palmgrén, Geevi Madetoja, Yrjö Kilpinen, Aarre Merikanto, Erik Bergnian, Uuno Klami, Ahti Sonninen, Einar Englund și Eino Rautawaara sînt tot atîtea nume care au avut și au în față exemplul marelui lor înaintaș și care — păstrînd proporțiile — s-au impus atenției iubitorilor de muzică.

Cu atît mai mare este moștenirea pe care o lasă ilustrul exponent al geniului poporului finlandez.

In țara noastră, muzica lui Sibelius care a pătruns în tradiția vieții de concert s-a bucurat și se va bucura și de aici înainte, de calda prețuire a ascultătorilor.

J. V. P.

* * *

DE PESTE HOTARE

Insemnări despre Festivalul Internațional de la Edinburg

de LUDOVIC FELDMAN

Edinburg-ul, capitala Scoției, oraș de origine medievală, teatru al unor lupte îndelungate și crîncene — cetatea care domină și azi orașul, construită și reconstruită de-a lungul veacurilor, e o martoră grăitoare — este una din cele mai frumoase și interesante așezări omenești de pe glob. O cultură veche și multilaterală — aici s-au născut și au trăit renumiți scriitori, poeți, pictori, savanți ca Walter Scott, R. Burns, Raebrun Maxwell, Simpson și alții — o înclinare și o pasiune pronunțată pentru toate artele, pentru muzică în special în ultimul secol, clima agreabilă în timpul verii, multitudinea sălilor de concert și de teatru, cu acustică superioară și dimensiuni apreciabile, totul predestinează acest oraș, presărat cu parcuri și grădini, cu împrejurimi atrăgătoare și cu marea aproape, pentru festivaluri internaționale de artă.

Incepînd din 1946, aceste festivaluri se succed anual spre sfîrșitul verii, timp de 3 săptămîni și cuprind numeroase manifestații de muzică, operă, balet, teatru și arte plastice.

Festivalul nu trebuie privit drept singurul eveniment muzical din cursul unui an, ci ca un punct culminant, care leagă sfîrșitul și începutul unor stagiuni bogate în concerte multiple și variate.

Orchestra națională scoțiană, cu sediul permanent la Glasgow, absolvă un mare ciclu de concerte simfonice săptămînale, la care se adaugă altele solistice, corale și de muzică de cameră.

Muzica populară scoțiană și în special dansurile sînt de mult cunoscute în lume. Mulți compozitori de seamă au prelucrat sau au luat drept model dansul „Ecossaise", de ex. Beethoven, Schubert, Chopin și alții. Ne amintim totodată de vizita mai îndelungată a lui Mendelssohn-Bartholdy în Scoția și de puternicele impresii primite cu această ocazie, care s-au cristalizat apoi în Uvertura „Hebridele" și în „Simfonia scoțiană".

Mă voi limita aici exclusiv la concertele simfonice și de cameră desfășurate între 24 august și 7 septembrie — delegația noastră a sosit cu o ușoară întîrziere — și la 3 concerte ascultate ulterior la Londra, în drum spre casă. Din capul locului, vreau să atrag atenția că nu e vorba de un festival de muzică modernă sau contemporană. Organizatorii lui au ținut seamă în mare măsură de gustul și preferințele unui public larg și au întocmit programele în acest sens, înglobînd pe lîngă numeroase creații, de la preclasici la post-romantici și unele mai noi și chiar contemporane.

Desigur că autorul acestor rînduri — în calitatea sa de compozitor — ar fi dorit ca numărul acestora din urmă să fie mai amplu și să fie incluse mai multe lucrări ale compozitorilor reprezentativi de azi ai Marii Britanii. Ținînd seama însă de imensele cheltuieli pe care le necesită astfel de Festivaluri — orchestre simfonice, indigene și străine, dirijori, soliști, formații de muzică de cameră, operă, balet etc. dorința organizatorilor de a avea sălile complet vîndute apare legitimă.

Pentru informarea cititorilor voi adăuga că înainte de sosirea noastră au mai concertat orchestra simfonică cu renume „Hallé" din Manchester sub bagheta lui John Barbirolli, cu diverși soliști ca Janos Starker, Clara Haskil și alții, ansamblul de suflători Dennis Brain, o asociație corală de muzică scoțiană etc. Concertul de deschidere a fost consacrat marelui compozitor englez Elgar (100 ani de la nașterea lui), pe al 2-lea program a figurat, pe lîngă Requiemul de Brahms, Simfonia Psalmilor de Strawinsky, la al 3-lea concert s-a executat pe lîngă 2 piese de Mozart, Simfonia I a lui Mahler. Ansamblul de suflători purta numele celui mai celebru cornist englez, Dennis Brain — pe cît se pare, cel mai mare din lume — care din nefericire a murit apoi la Edinburg într-un tragic accident de mașină, cu cîteva zile înainte de simfonicul destinat în întregime lui Richard Strauss (6 septembrie), al cărui concert pentru corn Nr. 2 urma să-l execute. Tocmai această formație de cameră a dat o deosebită atenție muzicii noi și contemporane. Pe cele două programe figurau, pe lîngă Mozart și Beethoven, lucrări de Hindemith, Poulenc, Malipiero, Dukas și R. Fricker. Am ascultat 12 concerte simfonice, 12 concerte de muzică de cameră, un concert de lieduri și am asistat la un spectacol de balet. In medie 2 concerte zilnic.

In total am putut asculta 5 orchestre simfonice: **„Orchestra Națională Scoțiană“** — din Glasgow, formată din nou în 1950; **„Orchestra Scoțiană B.B.C.“** — formată în 1935, ulterior mărită, **„Orchestra Radio-ului Bavarez“** — München, formată în 1949, **„Orchestra Filarmonică din Londra“** — formată în 1945 și în fine **Orchestra „Concertgebow“** — Amsterdam, formată în 1888.

A comenta în detaliu toate concertele ce au avut loc este un lucru imposibil; mă voi limita la cîteva observații asupra unora dintre lucrările mai noi sau contemporane, la cîteva aspecte generale, încercînd să trag apoi concluziile care mi se par mai semnificative.

Nu voi insista asupra operelor clasice și romantice și a celor mai apropiate din epoca noastră sau chiar contemporane bine cunoscute la noi, la care accentul se pune mereu pe o impecabilă interpretare. Las la o parte deci autorii de la Bach pînă la Brahms, relev totuși pe cele ale lui Bruckner, Mahler, Dvorak, Richard Strauss care au o priză puternică asupra publicului acestor festivaluri. Mă opresc un moment asupra celor foarte apropiați de sensibilitatea noastră — Debussy și Ravel — primul figurînd cu „Prélude a l'après-midi d'un faune“, „Marea“ și cele „Trei nocturne“, al doilea cu Suita nr. 2 din „Daphnis și Chloe“. Deși în parte contemporani cu autorii anteriori citați, ei reprezintă un stadiu special de înaintat al muzicii noi, care a deschis drumuri originale neașteptate pentru viitor. Am putea observa o înțelegere remarcabilă pentru acești autori și pentru lucrările amintite, intrate mai de mult într-un repertoriu permanent. Aceste piese sînt bine cunoscute și la noi și nu au nevoie de analize detaliate. Dintre compozitorii în viață, au fost prezenți în programe: Strawinsky cu suita „Pulcinella“ și „Pasărea de foc“, Hindemith cu „Dansuri simfonice“ și „Mathis pictorul“, Martinu cu „Concertul nr. 4 pentru pian“; dintre compozitorii mai puțin cunoscuți citām pe Hans Kox cu „Simfonia concertantă“ pentru trompetă, corn și trombon și Boris Blacher cu „Variațiuni pe o temă de Paganini“. Nici una din acestea nu au reprezentat o primă audiție, concertul lui Martinu numai în parte (în Europa). Suita „Pulcinella“, „Pasărea de Foc“ și „Mathis pictorul“ nu mai reprezintă probleme nici pentru publicul festivalului, nici pentru al nostru, aceste opere fiind executate și apreciate și la noi în diferite rînduri.

Mă opresc un moment asupra ciclului **„Nopți de vară“** al lui **H. Berlioz** (pe versuri de Th. Gauthier) pe care, spre surpriza mea, îl aud pentru prima oară. Aceste 6 piese vocale constituie pentru mine una dintre cele mai profunde și impresionante pagini ale marelui simfonist. Victoria de Los Angeles le-a interpretat cu o artă cu totul superioară. Mă întreb de ce această lucrare nu apare măcar o dată în programele noastre?

„Variațiunile pe o temă pe Paganini“ (din capriciul 24 pentru vioară, utilizată de Liszt, Brahms, Rachmaninov) reprezintă fără îndoială o compoziție de mare merit, originală ca concepție, tratare armonică și orchestrală. Autorul ei, Boris Blacher, de origine baltică, născut în China (1903) și locuind de multă vreme în Germania de vest, dezvăluie în această lucrare un meșteșug componistic neobișnuit. Parafrazele extrem de libere și adeseori spirituale, se depărtează pe alocuri mult de tema inițială, nu o dată complet înecată în torentele unei orchestre masive și complexe. Numai din cînd în cînd tema mai reapare ca o veche cunoștință. Prima audiție a acestor Variațiuni a avut loc la Leipzig în 1947.

Concertul nr. 4 pentru pian de Martinu (născut 1890), căruia autorul i-a adăugat titlul sugestiv „Incantație“, s-a executat la acest festival pentru prima dată în Europa (prima audiție efectivă, cu un an înainte la New York). Martinu și-a cîștigat de multă vreme o popularitate neobișnuită datorită în bună parte și limbajului foarte accesibil unui public mai larg. Stilul său deși prolix și modern, în care nu sînt evitate disonanțele, fără a fi agresiv, apare și în această recentă lucrare a autorului. Factura caleidoscopică cu lux de culori orchestrale, folosind teme scurte — cele două părți ale concertului sînt cvasi monotematice — face ca personalitatea lui Martinu să apară aci deosebit de caracteristică. Instrumentului solist îi sînt rezervate mari posibilități de expresie și virtuozitate pe care interpretul E. Firkusny le-a utilizat cu o tehnică și muzicalitate de mare concertist. Dacă publicul a manifestat oarecare reticență față de Simfonia concertantă și Variațiunile pe o temă de Paganini, el a primit totuși cu multă căldură și simpatie celelalte lucrări ale autorilor contemporani, — e adevărat cu o faimă de mult stabilită.

Merită toate laudele formațiile simfonice scoțiene alcătuite cu resurse artistice și financiare locale. Aceste orchestre pot susține orice program — de la muzica clasică pînă la cea contemporana — indiferent de greutățile tehnice, în cele mai bune condiții de interpretare și execuție, ceea ce nu e puțin lucru.

Orchestra Radio-ului bavarez creată în anii din urmă începe să-și cîștige un nume internațional datorită atît calităților sale în plină ascendență cît și importanței pe care o acordă repertoriului contemporan. Orchestra Filarmonicii din Londra și Concertgebow din Amsterdam, de origine mai veche, au un renume de mult consacrat în viața muzicală. Ele ating un sumum în ce privește calitatea excepțională a sunetului și a perfecțiunii tehnice cît și echilibrul perfect între grupele de instrumente.

Dacă toate concertele simfonice au avut fără discuție o înaltă ținută artistică, unele dintre ele s-au ridicat la mari culmi ale artei interpretative, producînd puternice și profunde impresii care nu se uită. Fără îndoială că arta și personalitatea unor șefi de orchestră de talie mondială au contribuit într-o bună măsură la aceasta. Așa au fost de exemplu concertele orchestrei Radio Bavarez cu Otto Klemperer (Bach, Strawinsky, Brahms), apoi ale orchestrei Naționale Scoțiene cu Swarowsky (Beethoven, Hindemith, Berlioz), Filarmonicii din Londra cu Klemperer (Mozart, Mahler), aceleași orchestre cu Rafael Kubelik (Dvorak, Martinu, Beethoven), ale orchestrei Concertgebow cu Ormandy (program Richard Strauss) și ale aceleiași orchestre cu van Beinum (Schubert, Strawinsky, Debussy și Ravel), ale Filarmonicii din Londra cu Ormandy (program Ceaikovsky). Publicul și-a manifestat entuziasmul la aceste concerte prin nesfîrșite ropote de aplauze și țin să remarc pe acela complet impresionant dezlănțuit la terminarea programului destinat exclusiv lui Ceaikovsky.

Dintre soliștii acestor concerte care s-au remarcat în mod cu totul deosebit sînt, în afară de Firkunsky (Martinu, Beethoven): pianista Clara Haskil (Mozart), violonistul Simon Goldberg (Mendelssohn-Bartholdy), cîntărețele Lois Marshall (R. Strauss) și Victoria de Los Angeles (Berlioz). De asemenea, trebuie relevat aportul flautistului Baarwahser („L'après midi d'un faune“).

Țin să atrag atenția asupra unui concert simfonic pentru tineret al orchestrei scoțiene B.B.C. dirijat de Whyte, șeful ei permanent, cu un program mai popular, în care figura și o lucrare a sa proprie „Un dans scoțian“, căci Jan Whyte este și un distins compozitor. Deși tineretul predomina în sală, programul în care mai figurau Sullivan, Mozart, Elgar, Beethoven (Concert nr. 1 pentru pian solistă N. Milkina) a atras un numeros public de toate vîrstele.

În ce privește muzica de cameră — la care și-au dat concursul formații de prim ordin ca „Robert Masters

Piano Quartet" (Londra), „Cvartetul de coarde din Hollywood", „Cvartetul nou" din Edinburg Simon Goldberg, Gerard Hengeweld, formaţia vocală Deller Consort şi „Cvartetul de coarde Parrenin" (Paris) — se poate observa o mai curajoasă programare a muzicii noi şi contemporane. Cvartetul Masters a adus lucrări de Martinu şi Walton, S. Goldberg lucrări de Bartók, Strawinsky, Debussy, Cvartetul Parrenin lucrări de Debussy, Bartók, Ravel, Milhaud. La aceste concerte publicul a reacţionat printr-o receptivitate superioară faţă de creatorii de mai sus. Pentru a nu abuza de spaţiul acordat, nu voi intra în detalii privind aceste lucrări; doresc să subliniez totuşi marea putere de expresie a minunatului Cvartet nr. 3 de Bartók, măiestria deosebită a aceluia de Milhaud (nr. 13) şi a aceluia de Walton. Cvartetul francez Parrenin este format din patru tineri entuziaşti, muzicieni şi instrumentişti de mare forţă, care manifestă o deosebită sensibilitate pentru muzica nouă, programînd-o cu pasiune. O mare revelaţie a fost apariţia violonistului S. Goldberg, cu o sonoritate neobişnuit de frumoasă, cu o virtuozitate impecabilă şi o muzicalitate subtilă şi nobilă. Mare concertist şi mare muzician de cameră totodată, s-a remarcat în special în dificila sonată de vioară solo de Bartók. A fost pe vremuri prim concert maestru al Filarmonicii din Berlin. Pentru menţinerea lui Goldberg, marele dirijor Furtwaengler a dat o luptă înverşunată, punîndu-se în conflict cu regimul nazist. Ascultîndu-l prima oară la aceste concerte, am înţeles mai bine gestul lui Furtwaengler. „Deller Consort" este o formaţie originală şi foarte atrăgătoare în genul acelora de muzică corala, cu adînci rădăcini tradiţionale în Anglia. Un număr variabil de cîntăreţi şi cîntăreţe (la concertul în chestiune pînă la 6), se aşază în jurul unei mese şi interpretează — fără dirijor cu sau fără acompaniament de lăută — motete, madrigale, cîntece foarte vechi, noi, populare, cu o admirabilă sonoritate, cu o deosebită muzicalitate şi disciplină artistică. Am putut asculta lucrări de Tallis, Morley, Byrd, Campion, Dowland etc. Dintre concertele solistice subliniem: recitalul violoncelistului Janos Starker (Suite de Bach), recitalul de lieduri Dietrich Fischer-Dieskau (Schubert), recitalul cîntăreţei Lois Marshall (Purcell, Schumann, Mahler, Ravel, Britten) şi altele la care n-am putut lua parte. Toţi artiştii de mai sus s-au dovedit a fi interpreţi de foarte mare clasă.

Ce concluzii putem trage? Organizatorii au reuşit într-adevăr să dea acestui Festival internaţional un suflu mare de artă superioară, de o calitate excepţională din toate punctele de vedere, în special din punct de vedere al interpretării, astfel că şi-au atins într-o mare măsură scopul urmărit. Inainte de a încheia impresiile puternice culese la Edinburg, subliniez primirea foarte călduroasă şi deosebita atenţie acordată delegaţiei noastre de către primarul oraşului — o personalitate de mare prestigiu şi distincţie — cu ocazia recepţiei date în cinstea delegaţilor şi participanţilor la Festival.

In trecere spre ţară, ne-am oprit cîteva zile la Londra, unde adevărata stagiune muzicală încă nu începuse. Totuşi, am putut asculta trei concerte simfonice zise de promenadă, în fond concerte populare cu programe de muzică serioasă foarte variată, în celebrul Albert-hall cu o capacitate de cca 7000 locuri.

La primul concert, după o serie de piese de Haendel şi Bach a figurat în prima audiţie lucrarea „Invenzione Concertata" a compozitorului azi bine cunoscut Goffredo Petrassi. Orchestra simfonică din Londra condusă de Basil Cameron a încheiat programul cu „Bolero" de Ravel. Piesa lui Petrassi scrisă pentru coarde, alamă şi percuţie numeroasă, pe principiile muzicii seriale, cu tot meşteşugul indiscutabil al autorului, nu-i uşor sezisabilă, la o singură audiţie, fără partitură şi pregătirea anterioară. O judecare superficială ar fi nedreaptă şi o vizibilă reticenţă a publicului nu e concludentă nici pentru autor şi nici pentru auditor.

Al doilea concert cu aceeaşi formaţie şi acelaşi dirijor, a înglobat pe lîngă numeroase piese de Richard Wagner, Simfonia a II-a de Rachmaninov, operă de maturitate, executată de curînd şi la noi.

La al treilea concert cu orchestra B. B. C., dirijorul Sir Malcolm Sargent a prezentat pe lîngă o uvertură de Vaughan Williams, Concertul V pentru pian de Beethoven, excelent interpretat de Myra Hess, Simfonia nr. V de Şostacovici, primită cu multă căldură, şi o primă audiţie: Concertul pentru violoncel de Kenneth Leighton, dirijat de autor, partea violoncelului fiind susţinută cu prestanţă de Florence Hooton. Această compoziţie a fost a doua piatră de încercare pentru ascultători, în ciuda valorii ei indiscutabile. Deşi modernă, lucrarea este cu mult mai accesibilă decît cea a lui Petrassi.

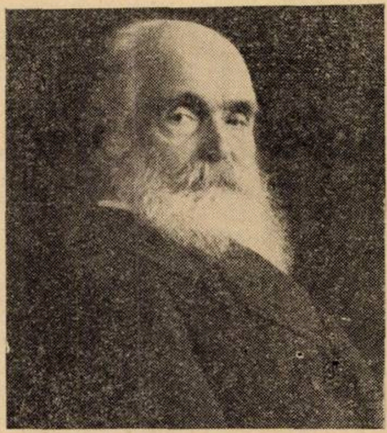
Din programele stagiunii viitoare a B. B. C.-ului, rezultă atenţia serioasă acordată muzicii noi şi contemporane, engleze şi străine, aceasta figurînd aproape fără excepţie la toate concertele în perspectivă. După informaţiile mele, celelalte formaţii mari de orchestră îşi alcătuiesc programele în acelaşi spirit. Cu ocazia unei recepţii oferite de ambasada noastră din Londra, în prezenţa a numeroşi oaspeţi englezi şi străini din multiple domenii ale artei şi culturii, am putut deduce că creaţia noastră muzicală — în afară de cîteva lucrări ale maestrului nostru George Enescu — este aproape total necunoscută în rîndurile compozitorilor, dirijorilor şi interpreţilor, cu tot interesul şi curiozitatea manifestată cu acest prilej. Faptul că numai o mică parte a celor mai reuşite lucrări din ultima vreme este tipărită — cele simfonice aproape în completul lor fără material de orchestră — apoi lipsa totală a imprimării pe discuri microsillon şi imperfecţiunea multor benzi de magnetofon — toate acestea îngreunează sensibil cunoaşterea şi propagarea acestei creaţii. Sînt mai bine cunoscuţi unii dintre interpreţii noştri, marile succese la Londra ale maestrului Constantin Silvestri ne-au fost confirmate şi reconfirmate în numeroase rînduri (minunatul său talent de şef de orchestră nu umbreşte nici un moment pe acela tot atît de mare al compozitorului). Mi-a fost imposibil în tot timpul festivalului să-mi opresc imaginaţia de-a face comparaţie cu talentele numeroase din ţara noastră, să-mi pun întrebarea în închipuire: cum s-ar prezenta în momentul acesta pe scenă — în ambianţa artistică din jur — cutare interpret cu faimă de la noi? Cum s-ar prezenta şi cum ar fi primită cutare lucrare a unuia dintre maeştrii noştri de seamă? Pot răspunde fără exagerare, fără fals patriotism şi cu toată modestia: cît se poate de bine şi cu mari şanse de succes, fără îndoială şi la alte festivaluri similare. Mi-am dat seama că nu există un mijloc mai bun pentru cimentare a legăturilor cu alte popoare decît un schimb intens de soli ai artei, creatori şi interpreţi, pentru cunoaşterea reciprocă, preţuirea şi apropierea dintre naţiuni; că e o necesitate imperioasă pentru noi compozitorii să fim prezenţi la o serie de manifestări muzicale din toată lumea şi în special la acelea de muzică contemporană. Strădaniile, frămîntările şi realizările creatorilor de peste graniţă ne interesează în cea mai mare măsură. Conştient de forţa talentelor muzicale de la noi, în ce priveşte creaţia şi interpretarea (succesele din ultimii ani la diferitele concursuri sînt tot mai grăitoare), îmi revine în minte un vechi vis al meu — şi desigur şi al altora — de a vedea înjghebate la noi (poate la Sinaia), festivaluri cu caracter internaţional, cu punerea în evidenţă a tot ce are ţara mai preţios în domeniul muzical, cu programe din care să nu lipsească nici creatori şi interpreţi străini. Avem orchestre simfonice la un nivel înalt, care pot prezenta creaţia noastră cea mai valoroasă, avem şefi de orchestră cu faimă internaţională şi cîţiva tineri cu mari aptitudini şi mult entuziasm, avem o pleiadă de interpreţi instrumentali şi vocali cu care ne putem mîndri oriunde. Eu unul nu mă îndoiesc că acest vis se va realiza. Un fericit început va fi cu siguranţă Concursul internaţional George Enescu din anul viitor şi luna culturii, inclusiv săptămîna muzicii romîneşti, din luna decembrie a acestui an.

In amintirea lui Eusebiu Mandicevschi

de dr. HANS GÁL

Ecoul centenarului lui Eusebiu Mandicevschi, inițiat de Uniunea Compozitorilor din R.P.R., ne aduce o evocare caldă, profund umană, a profesorului de știința muzicii din Edinburg (Scoția), dr. Hans Gál.

Hans Gál s-a născut la 5 august 1890 la Brno și a studiat la Viena, fiind elev al lui Eusebiu Mandicevschi și al lui Guido Adler. Școlii vieneze îi datorează acea dublă calitate de compozitor și muzicolog unanim recunoscută. Hans Gál a dat la iveală alături de *opere* (Der Fächer, Der Arzt der Sobeide — 1919, Die Heilige Ente 1923, Das Lied der Nacht), *muzică simfonică* (O simfonie în mi major, o fantezie simfonică, un scherzo fantastic, o uvertură etc.), *muzică de cameră* (un cvartet de coarde, un trio cu pian, cinci intermezzi pentru cvartet de coarde, o suită pentru violoncel și pian, lieduri), *coruri* și o serie de *studii muzicologice* dintre care cităm : „Particularitățile de stil în creația tînărului Beethoven“ (1916) sau „Îndrumător pentru citirea de partituri“ (1923).



Eusebiu Mandicevschi

Hans Gál a trăit la Viena ca profesor și compozitor, fiind numit în 1918 lector la universitate pentru studiile armoniei, contrapunctului și formelor muzicale. După ce a fost un timp directorul Conservatorului din Mainz, el trece în 1933 ca docent la Universitatea din Edinburg unde trăiește și astăzi în retragere.

Hans Gál a fost unul din elevii preferați ai lui Eusebiu Mandicevschi.

Evocarea trimisă revistei noastre constituie mărturia unuia din puținii oameni în viață care au trăit alături de Eusebiu Mandicevschi.

LIVIU RUSU

Dacă ar trebui să spun cine a avut cea mai puternică influență asupra dezvoltării mele cuprinzînd și pe cei mai apropiați din familia mea aș numi, fără o clipă de șovăială, pe profesorul meu Eusebiu Mandicevschi. Învățătura primită de la el, oricît ar fi fost de importantă și de temeinică, nu constituie decît ceea ce este mai puțin însemnat din toate cele ce i le datorez. Propriul, esențialul pe care îl dădea studenților era el însuși, conștiința sa, neabătuta lui veracitate, integritatea sa artistică și omenească. Aceluia care nu găsea drumul spre el îi rămînea străin, precum și el i se arăta străin. La optsprezece sau nouăsprezece ani ești prea tînăr pentru a pricepe conștient asemenea lucruri și ele nu mi-au devenit limpezi decît cu mult mai tîrziu. Dar ceea ce tînărul simțea chiar din primul moment, instinctiv, era autoritatea unei convingeri fără margini în forța activă a ceea ce spiritul celor mari, celor nemuritori, crease în decurs de veacuri. El te învăța meșteșugul așa cum ar fi trebuit să fie predat în mod ideal, prin exemple și explicații, după metoda de pe șantierele de construcție gotice. Nu mi-a fost dat să văd prezentat niciodată vreun manual, cum nici eu, ca profesor, nu am putut folosi vreodată unul.

Dacă primul țel al profesorului era transmiterea meșteșugului, firește că el nu uita niciodată, de dragul mijloacelor, scopul : acela de a-l învăța pe elev ca prin libertatea de creație, dobîndită prin muncă, să se găsească pe sine. Că acest lucru nu se putea petrece decît pe o temelie unică și de nezdruncinat, pe temelia veracității fără margini, era pentru el un lucru de la sine înțeles. „Acel care nu e sigur că, pentru fiecare notă pe care o scrie, va putea da socoteală odată și odată, să nici nu înceapă o asemenea activitate“. Această frază poate că nu a fost rostită de el, dar constituia esența a ceea ce a preferat Mandicevschi. Pentru neatenție, pentru artificial, pentru atitudini orgolioase, pentru modă și ahtiere după reclamă, el nu avea nici înțelegere și nici răbdare. Termina cu acestea tot atît de repede și tranșant, cum caracteriza cîteodată pe oamenii pe care îi respingea din motive principiale : „Ce vreți — obișnuia el să spună — nu e decît un „cîrpaci“ sau un „superficial“.

Se ferea de „cîrpaci“ sau de „superficiali“, dar niciodată nu l-am văzut întîmpinînd pe unul din aceștia decît cu o deosebită amabilitate. Fenomenul „cîrpaciului“ fusese rezolvat de el prin aceea că știa că există, că face parte din firea lucrurilor și că trebuie doar personal, să stai departe de el, ca să nu te mînjească ; și ceea ce era valabil pentru oameni, era la fel de valabil și pentru acțiunile și formele de manifestare de orice fel.

Dacă există noblețe a făpturii și spiritului, atunci din toți cei pe care i-am cunoscut în viața mea, Mandicevschi a avut-o în cea mai mare măsură. Această noblețe spirituală era întipărită și pe fața sa, în trăsăturile desăvîrșit de frumoase, liniștite, gînditoare, ale unui om care era trainic ancorat în lumea sa lăuntrică și din care viața făcuse un stoic. După o operație grea, el răspundea, surîzînd, medicului la întrebarea dacă simte dureri : „Știam doar că n-o să fie plăcut“.

Față de bogăția uriașă a priceperii și cunoștințelor sale, a publicat puțin, dacă lăsăm la o parte colaborarea sa la edițiile integrale ale marilor clasici — Schubert, Haydn, Brahms. Cunoștințele sale enciclopedice, sprijinite de o memorie fără greș, stăteau la dispoziția oricui dorea să le folosească. Cărțile groase pe care ar fi putut să le scrie, n-au fost create niciodată căci nu a simțit niciodată nevoia de a împărtăși altminteri ceea ce știa, decît sub forma comunicărilor de la om la om. Profitul nesecabil a revenit acelora care s-au bucurat de fericirea de a-l fi cunoscut. De altminteri, nu trebuie să se uite că nici înțeleptul printre înțelepți, care a fost Socrate, nu a lăsat cărți după el.

Note despre dezvoltarea cîntecului coreean

de SIN DO SON

Moştenind tradiţii progresiste şi democratice din trecut, cîntecele coreene au continuat, după eliberarea ţării, să statornicească tradiţii noi.

Tema esenţială a cîntecelor coreene de după eliberare este dragostea faţă de patrie. Din cele mai vechi timpuri, poporul coreean nutreşte puternic simţăminte patriotice, îmbogăţite în prezent cu un patriotism de o formă nouă — patriotismul poporului care a salvat patria şi a luat puterea în propriile sale mîini.

După eliberarea ţării acest spirit s-a reflectat în primul rînd în cîntecele „Gaë“, un gen care exprimă realizările poporului coreean de după eliberarea patriei. Din acest gen fac parte multe lucrări printre care „Cîntec despre patrie“ şi „Cîntec despre Kim Ir Sen“ de compozitorul Kim Von Ghiun.

Există de asemenea şi cîntece revoluţionare de masă, care reflectă nemijlocit lupta pentru unificarea paşnică şi democratizarea patriei. Aceste cîntece au început să se răspîndească pe o scară largă chiar în preajma războiului coreean, cînd planurile agresive ale forţelor imperialiste americane de ocupaţie din Coreea de Sud şi ale clicii lui Li Sîn Man au devenit din ce în ce mai vizibile. In desfăşurarea războiului, aceste cîntece revoluţionare au jucat un rol de seamă.

După eliberare, în viaţa nouă a poporului coreean, alături de cîntecele de masă, un loc însemnat îl ocupă cîntecele lirice şi romanţele.

Cîntecele lirice şi romanţele coreene sînt strîns legate de minunata natură a patriei noastre. Chiar în primii ani după eliberare a început să se formeze un stil al lor, bine determinat. Ca exemplu pot fi date cîntecele „Spre munţi şi spre mare“, „Cîntec de primăvară“ de Li Men San ş. a.

Vorbind despre cîntecele coreene de după eliberarea patriei, trebuie neapărat să remarcăm prezenţa genului de cor mic, care ocupă un loc deosebit în viaţa muzicală a maselor. Iubit foarte mult de coreeni, acest gen este strîns legat, prin caracterul său, cît şi prin răspîndirea sa, de creaţia de cîntece populare a maselor.

Intrucît Coreea a fost mult timp supusă expansiunii coloniale a imperialiştilor japonezi şi politicii de distrugere a culturii naţionale, după eliberarea patriei, grija pentru muzica populară şi stimularea activităţii cîntăreţilor naţionali a devenit o sarcină de interes naţional, de stat.

După zece ani de la eliberare, această muncă s-a desfăşurat cu succes. In primul rînd, această sarcină a fost rezolvată pozitiv în sensul întăririi legăturilor cu muzica populară, datorită faptului că moştenirea muzicală din trecut a fost însuşită direct de compozitori. Multe dintre lucrările compozitorilor au îmbrăţişat diferitele stiluri ale cîntecului popular.

Un fenomen obişnuit este prelucrarea cîntecelor populare şi aranjarea lor pentru orchestră sau cor, precum şi folosirea tematicii lor. Drept unele dintre cele mai bune exemple pot fi considerate aranjamentele corale făcute de Hvan Hak Gîn la „Cîntecul barcagiilor din Bepsenpho“ şi „Marea Tharen“, precum şi cîntecul „Norian“ aranjat pentru cor de Pian Rak Hi.

Orientarea în cîntec a devenit şi mai precisă. Chiar dacă am exclude „cianga“, cîntecele revoluţionare de masă şi marşurile, mai sînt multe alte cîntece închinate muncii în care se descrie viaţa ţăranilor, pescarilor, tăietorilor de lemne şi care se dezvoltă în diferitele forme ale cîntecului popular. Ca exemplu pot servi cîntecele „Două mii de ri ale lui Amnokgan“ de Li Men San, „Ce bine-i în cooperativă“ de Han Si Han, „Cîntecul mării“ de Pak Han Ghiu, care reflectă în spirit popular viaţa oamenilor muncii.

Noua creaţie a cîntăreţilor naţionali reprezintă un aspect al legăturii dintre moştenirea muzicală şi muzica populară. Avînd în frunte pe An Ghi Ok, artist emerit, Iu Den Cer, Kim Din Men, mulţi cîntăreţi naţionali au merite deosebite atît în acţiunea de păstrare a moştenirii muzicale din trecut cît şi în crearea de noi cîntece populare în care se reflectă viaţa epocii de azi. Astfel, piesa lui An Ghi Ok „Cîntecul fluerarilor din Bepsenpho“ prelucrată de Hvan Hak Ghîn, a făcut înconjurul lumii, iar lucrarea „Elluksoia hai mai repede“ de Kim Din Men a însufleţit pe ţăranii din spatele frontului, care au venit în sprijinul celor ce luptau. Cîntăreţul naţional Iu Den Car a creiat numeroase cîntece. Astfel lucrarea lui „Cîntecul reconstrucţiei“ a reflectat lupta poporului coreean care a pornit pe drumul construcţiei paşnice, în intonaţii caracteristice pentru cîntecul popular muncitoresc, devenind în felul acesta un nou exemplu în acţiunea de apropiere de cîntecul popular.

In prezent, în cîntecul coreean se formează şi se dezvoltă unele stiluri şi genuri, arătate mai sus, cum ar fi „Gaë“, cîntece revoluţionare de masă, marşuri, cîntece lirice, romanţe, cîntece de masă în formă de cîntec popular, precum şi creaţia cîntăreţilor naţionali.

Datorită politicii juste a Partidului Muncitoresc din Coreea şi a guvernului RDP Coreene, muzica coreeană îşi întăreşte din ce în ce mai mult legăturile sale cu muzica populară şi folclorul, subliniind menirea combativă a cîntecului. Odată cu înfiinţarea Institutului de creaţie populară, ne aşteptăm la o activitate şi mai intensă.

VIATA MUZICALA

Prima audiţie a Simfoniei a III-a de S. Toduţa

Prezentarea în primă audiţie a Simfoniei a III-a de Sigismund Toduţa, într-un concert dat la 28 septembrie de Filarmonica de Stat din Cluj, constituie unul din momentele semnificative ale simfonismului nostru. Lucrare de un efect impresionant prin material tematic şi limbaj, ea confirmă încă o dată cu forţă faptul că se poate porni de la elemente folclorice, fără nici o limitare a expresiei, cu condiţia transfigurării surselor folosite de gîndirea creatoare a compozitorului.

Simfonia a III-a a fost concepută de Sigismund Toduţa ca o apologie, cu prilejul bimileniului lui Ovidiu şi a dramei sale umane. Prin clasica frumuseţe a imaginilor şi notaţiile fine asupra sentimentelor omeneşti, *Pontica* şi *Tristia* au reţinut timp îndelungat atenţia compozitorului, pentru care poetul relegat la Tomis, reprezentînd şi un preţios izvor de informaţie asupra etno-genezei poporului romîn, devine simbolul spiritului triumfător asupra îndoielii şi deznădejdii.

Conţinutul melodic al Simfoniei porneşte de la un tetracord ascendent şi inversul său descendent: mi diez, fa diez, sol diez, la — la, sol diez, fa diez, mi diez, căruia Toduţa îi atribuie valoarea unui „motto". Cunoscută din arhaicele psalmodii ebraice, din melodia elină şi din *Cantus planus* medieval, celula aceasta, ca „idiom melodic", există şi în cîntecul liturgic sau popular romînesc (Glas VI —, „Pe grecie"). Din embrionul tetracordal ia naştere tematica melodică a Simfoniei a III-a, pe care autorul o construieşte prin developarea expresivă a valenţelor latente în celulă, conform cu evoluţia ideilor poetice — principiu ciclic magistral promovat de George Enescu în *Sonata nr. 1 pentru vioară şi pian.*

Primele două părţi (*Moderatamente mosso* şi *Largo*) sînt concepute în formă de sonată. Expoziţia părţii întîi anunţă, la corzile grave, un motiv cu caracter recitativ, peste care se suprapune motivul energic şi tăios, intonat de suflătorii de lemn în registrul acut. Aceste motive — primul de o nesfîrşită tristeţe, al doilea plin de orgoliu şi causticitate — ilustrează peisajul roman: Aventinul şi Palantinul. Structura metrică diferită a motivelor — 6/8 şi 4/8 — acuză sugestiv abisul ce desparte *misera plebs* de „nemuritorii" cezari. Un cîntec (*rubato parlando*), avînd profilul unei aulodii, completează portretul Romei lui August, dar atmosfera bucolică — evocată de glasuri de aulos şi tibia — este întreruptă de scurte fraze întretăiate, ce se succed în replici tăioase, cu mari contraste de registre — oglindă a agitatului focar al lumii antice. Din tumultul orchestrei se desprinde un glas care rosteşte necruţătoarea sentinţă a relegării poetului, urmată de prăbuşirea lui. Repriza ideilor din expoziţie este dominată de culori crepusculare şi mişcarea se stinge prin recitarea motivului iniţial, în care s-a strecurat fiorul unei presimţiri chinuitoare.

Partea a II-a începe cu motivul surghiunului, pătruns de deznădejde şi singurătate, intonat de flaut, flaut-piccolo şi viori soli cu surdină, în mixturi de octavă. Melopeea aceasta de jale este urmată de un motiv nostalgic adus de clarinet-bas, corn englez şi oboi, acompaniate de freamătul corzilor în tremolo. Sigismund Toduţa a realizat pagini admirabile în ilustrarea tristeţei fără margini a inimii omeneşti în suferinţă. Accentele dramatice ale disperării şi revoltei marchează punctul culminant al *Largo-ului,* pentru ca epilogul să evoce viziunea unui bust prăbuşit de pe soclu de o năprasnică furtună.

Partea a III-a finală (*Allegro moderato*) este o *Passacaglia,* care — pretîndu-se la mari gradaţii în succesiunea strofelor — a fost folosită de compozitor spre a zugrăvi treptele ascendente parcurse de geniu spre nemurirea literară.

Folosind armoniile naturale cele mai apropiate de intonaţia sa modală, un fond de ritm liber, peste care se suprapune o agogică (*Semper pocco rubato, quasi una treñia* din partea I-a), spre a pronunţa şi mai mult fluxul ritmic al discursului, apelînd la antiteze motivice spre a sugera antagonismele opulenţă — mizerie, glorie — prăbuşire, deznădejde — resemnare, vremelnicie — eternitate, Sigismund Toduţa pledează pentru o scriitură polifonică adecvată genului simfonic. Orchestra lui aminteşte monumentalitatea post-romanticilor, nelipsind din partitură nici chiar ceaţa lor stufoasă. Un lirism filtrat de gîndirea matură, căruia simţul profund pentru tragic îi conferă înalte virtuţi comunicative dă *Simfoniei a III-a* — prin universalitatea conţinutului ei şi viziunea artistică a compozitorului — valoarea unei importante etape în dezvoltarea muzicii noastre simfonice.

Orchestra Filarmonicii de Stat din Cluj, sub bagheta lui *Anatol Chisadji,* a prezentat lucrarea cu o desăvîrşită înţelegere a intenţiilor compozitorului. Fineţea nuanţelor, gradarea corespunzătoare a dinamicii şi disciplina colectivului sînt calităţi de care nu dispun decît ansamblurile instrumentale de nivel. Succesul simfoniei se datorează, desigur, şi interpretării.

GEORGE SBIRCEA

La deschiderea stagiunii T. O. B.

Stagiunea trecută a Teatrului de Operă din Capitală s-a încheiat cu un bilanţ care, dacă din punctul de vedere al calităţii spectacolelor a marcat, în general, un progres, în ceea ce priveşte îmbogăţirea repertoriului a vădit o adevărată rămînere în urmă. Căci deşi s-a continuat reprezentarea a două valoroase creaţii romîneşti, „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu şi „Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu — ceea ce este un fapt îmbucurător — şi deşi este clar că cele două reluări „Carmen" de Bizet şi „Nunta lui Figaro" de Mozart (dintre care prima, cu toate că a fost cîntată de multe ori în ultimii 30 de ani, a fost numită „premieră") au fost realizări izbutite, totuşi, prin această activitate nu s-a făcut pasul dorit, în ceea ce priveşte **înnoirea repertoriului.** Publicul, în special generaţiile tinere (pentru educarea căruia opera trebuie să-şi dea o mare contribuţie), se întreabă pe bună dreptate: dacă se merge în acest ritm de melc, cînd vom ajunge să cunoaştem — măcar în parte — uriaşul tezaur pe care-l constituie creaţia universală de opere (Pergolesi, Cimarosa, Haendel, Gluck, Mozart, Weber, Massenet, Thomas, Glinka, Musorgski, Ceaikovski, Wagner, Richard Strauss etc.) şi cele romîneşti (Alexandru Zirra, Constantin C. Nottara, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, George Enescu etc.)?

Repertoriul operei noastre este axat, ca şi acum 50 de ani pe opera italiană („Traviata", „Rigoletto", „Aida", „Tosca", „Boema" etc.) îndeosebi pe Verdi şi Puccini. Dar nici aceşti mari compozitori nu sînt cunoscuţi în tot ce au mai bun, căci operele „Othello" şi „Falstaff" de Verdi și „Manon Lescaut" și „Turandot" de Puccini nu sînt reprezentate.

O bună parte din public se mai întreabă: dacă nici marii preclasici și clasici universali și nici înaintașii noștri nu sînt cîntați, dacă nu s-a ajuns măcar la „Tristan și Isolda" de Wagner, oare vom putea înțelege pe deplin „Oedip", capodopera marelui nostru Enescu, care se va reprezenta anul acesta, cu ocazia Concursului internațional „George Enescu"? Și dacă se continuă cu acest ritm, atît de lent, cum și cînd vom putea ajunge să ascultăm creațiile de operă modernă (Debussy, Richard Strauss, De Falla, Alban Berg, Bartók etc.)? Iată întrebări legitime. Dar, o dată cu deficiențele repertoriului și ale educării continue și metodice a publicului, mai este de relevat și o altă latură a problemei, destul de importantă: deși avem un număr impresionant de soliști vocali (dintre care foarte mulți — vîrstnici sau tineri — de o valoare incontestabilă), totuși, o bună parte nu au avut ocazia să cînte și să-și apropie o operă mai înaintată, cum ar fi drama muzicală wagneriană, (caracterizată prin leit-motive, melodia continuă și rolul activ al orchestrei), piatra de temelie care înlesnește trecerea la interpretarea operei contemporane.

Acești cîntăreți vor trebui să facă eforturi serioase pentru a-și însuși o seamă de creații de operă, de la Monteverdi la Richard Strauss, ca să poată aborda apoi cu succes creațiile moderne. O dată cu ei se va educa și va crește și publicul bucureștean, a cărui dragoste pentru teatrul muzical are tradiționale și adînci rădăcini.

La sărăcirea repertoriului a mai contribuit — fără îndoială — în ultimii ani, tendința spectaculozității și monumentalității scenice. Desigur am fost cu toții plăcut impresionați de măreția decorurilor și de frumusețea costumelor din „Dama de pică", „Aida", „Lakmé", „Ion Vodă cel Cumplit" etc. Dar aceste materiale se confecționează greu, necesită bani mulți și timp îndelungat, contribuind prin aceasta la împuținarea și rărirea premierelor. Mai adăugăm că schimbarea greoaie a decorurilor masive face ca timpul prelungit între tablouri și acte să întrerupă emotivitatea artistică a publicului, să prelungească spectacolul peste limitele normale iar unii spectatori să părăsească sala, înaintea ultimului act. Anumite decoruri de proporții mari, mai cu seamă în înălțime, cînd sînt lipsite de un plafon, reduc considerabil din acustica necesară iar vocile se aud vătuite.

Aceste constatări ne conduc la concluzia că principiul primordialității muzicii în spectacolele noastre de operă nu a fost întotdeauna în mare favoare în stagiunea trecută.

In ceea ce privește premierele din sectorul baletului, situația este mai bună, dacă ne gîndim — mai cu seamă — la promovarea creațiilor romînești. In adevăr, în stagiunea trecută am putut aprecia ca pozitive realizarea baletelor *„Haiducii"* de *Hilda Jerea* și *„Călin"* de *Alfred Mendelsohn*, despre care revista „Muzica" a vorbit pe larg în numerele 2, 6 și 7/1957.

In această direcție însă, mai sînt încă lucrări valoroase care așteaptă lumina rampei ca: scenele de balet din „Oedip" de George Enescu, „La piață", „Cînd strugurii se coc", „Curtea veche", „Demoazela Măriuța" de Mihail Jora, „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu, „Priculiciul" de Zeno Vancea etc., ca și unele balete din creația universală.

Trebuie să subliniem însă că problema de căpetenie a operei bucureștene — **repertoriul** — expusă sumar mai sus, este bine cunoscută de Direcția Muzicii din Ministerul Invățămîntului și Culturii care a luat cele mai potrivite măsuri pentru remedierea și îmbunătățirea situației, măsuri care își vor da roadele cu timpul.

* * *

Stagiunea 1957—1958 s-a deschis la 15 septembrie cu „Nunta lui Figaro" de Mozart, după care a urmat în prima săptămînă: „Tosca", „Boema" și „Cio-Cio-san" de Puccini, „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu și „Traviata" de Verdi. După cum vedem, s-a continuat deocamdată același repertoriu din stagiunea trecută. Cuvîntul de ordine din consfătuirea cu reprezentanții teatrelor muzicale, ce a avut loc la Direcția Muzicii, între 17 și 19 iunie a.c., **„nici o deschidere de stagiune fără premieră"** nu și-a găsit realizarea. Așteptăm însă, cu deplină încredere și cu justificată nerăbdare, premiera baletului **„Lacul lebedelor"** de Ceaikovski, care va avea loc în jurul zilei de 7 Noiembrie, în cinstea celei de-a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie și a operei **„Maeștrii cîntăreți din Nürnberg"** de **Wagner**, care va fi prezentată publicului bucureștean imediat după „Lacul lebedelor", așa după cum a declarat ziarului „Steagul Roșu" din 15 septembrie 1957, noul director al Teatrului de Operă și Balet, dirijorul Constantin Bugeanu.

Pînă atunci am reascultat, în această primă săptămînă a stagiunii noi, trei opere: una din repertoriul italian — „Tosca" de Puccini, a doua din repertoriul german — „Nunta lui Figaro" de Mozart și a treia, din repertoriul romînesc — „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu.

Deși aceste spectacole au fost cîntate de foarte multe ori pe scena operei, am avut totuși bucuria să constatăm că din punct de vedere muzical ele nu s-au degradat, că și-au păstrat prospețimea, iar unele momente au fost îmbunătățite. Partiturile, cu excepția de care vom vorbi mai jos, sînt respectate iar concordanța între muzică (orchestră, soliști, cor) și celelalte mijloace scenice este din ce în ce mai bine realizată, fiind rezultatul unei bune colaborări între dirijor — care are răspunderea principală și de ansamblu a spectacolului — și toți ceilalți factori, în frunte cu regizorul.

Am putut să deslușim de asemenea strădania rodnică pentru realizarea stilului operei și al epocii respective, mai cu seamă în decorul, costumele și interpretarea dată operei „O noapte furtunoasă". Fără a se cădea în vulgaritate, s-a creat cu multă plasticitate, atmosfera romînească a folclorului mahalalei bucureștene, a romanței și „valsului dimineții" de la periferia Capitalei de acum 50—60 de ani (regizor: **Jean Rînzescu**).

In rolul titular din **„Tosca"** de Puccini, soprana **Maria Voloșescu** a dispus de vocea sa caldă și bine timbrată, creînd, cu accente contrastante de un lirism cuceritor sau de un puternic dramatism, momente de rare emoții artistice și culminînd în aria „Visi d'arte".

Tenorul **Ionel Tudoran** în Mario Cavaradosi ne-a desfătat nu numai cu vocea sa excepțională, clară, catifelată, unitară, dar și prin adînca înțelegere și trăire a personajului. După mai bine de 20 de ani de carieră artistică, tenorul Tudoran încă mai studiază tehnica vocală, aceasta vădindu-se în progresul făcut la registrul acut și în posibilitățile crescînde de nuanțare.

Baritonul **Mihail Arnăutu**, interpretînd pe Scarpia, a realizat o creație care constituie o mîndrie pentru opera noastră și arta interpretativă romînească.

Regizorul **Hero Lupescu** a dovedit suficientă competință, multă îndrăzneală, fantezie creatoare și o remarcabilă inteligență muzicală. El a dat un relief colorat caracterului revoluționar al operei și luptei poporului italian împotriva asupririi habsburgice de la începutul secolului al XIX-lea. Este însă de dorit să revină total asupra înlăturării flagrante a indicațiilor precise date în partitura de Puccini, în finalul actului al II-lea.

Cuvinte bune merită **Valentin Loghin, Silviu Gurău,** și **Constantin Popescu** pentru interpretările date celorlalte roluri.

In „**Nunta lui Figaro**" de Mozart, soprana **Arta Florescu** (contesa) ne-a dăruit din plin remarcabilele sale resurse vocale și scenice, baritonul **Șerban Tassian** (contele) a cîntat cu multă suplețe și convingere iar soprana **Iolanda Mărculescu** (Suzana) și-a mlădiat cu vioiciune atît vocea cît și jocul de scenă. **Viorel Ban** (Figaro) a folosit cu iscusință vocea sa rotundă de bas, generoasă în grav, clară în mediu, dar insuficientă uneori în acute. Două tinere cîntărețe — **Zoe Dragotescu** (Cherubinul) și **Vali Niculescu-Bugarin** (Barbarina) — s-au integrat în rolurile respective, reușind să ne păstreze atenția și prin puritatea și gingășia vocilor. Scenele de ansamblu (de la Trio pînă la Octete), la care au participat și **Jean Bănescu, Maria Snejina** și **Constantin Popescu** au fost bine puse la punct, sunînd armonios și sudat (regizor: **Panait Cottescu**).

In ceea ce privește *„O noapte furtunoasă"* de Paul Constantinescu, această splendidă pagină muzicală romînească de satiră și umor a fost redată cu un ritm antrenant și o plasticitate impresionantă. Decorul, atît de sugestiv (**Th. Kiriacoff**), susținerea atentă a orchestrei și participarea ei (de foarte multe ori pe primul plan), interpretarea meritorie a soliștilor vocali: **Jean Bănescu, Silviu Gurău, Constantin Niculescu, Nella Dimitriu, Valentin Teodorian, Thea Rădulescu** și **Iolanda Mărculescu**, totul s-a contopit organic într-un spectacol de bună calitate.

Credem însă că uneori se depășește o anumită limită, printr-o caricaturizare excesivă a personajelor (în special cele bărbătești).

De asemenea este de menționat că această operă merită a fi ascultată de mai multe ori, pentru a fi gustată pe deplin. Atenția este atrasă în primul rînd de interesantul text literar, reprodus în mare parte după Caragiale, apoi de variatele aspecte scenice care se succed ca într-un film, într-un ritm trepidant. Auditorul neacomodat cu muzica contemporană nu poate reține, de la prima audiție, valoarea de netăgăduit a partiturii orchestrale. Este necesar ca opera aceasta să fie mai des popularizată prin radio. Din acest punct de vedere programul de sală nu este satisfăcător.

Remarcăm aportul lăudabil al dirijorului **Mihai Brediceanu** (în simțitoare ascensiune), care a interpretat dificila partitură cu multă grijă pentru dozarea intensităților și planurilor sonore, pentru redarea unui colorit variat prin combinarea timbrelor, neuitînd nici complicatele „intrări". Aceleași însușiri a dovedit dirijorul și în „Tosca".

Maestrul **Alfred Alessandrescu** a ținut sub autoritatea baghetei sale întregul spectacol al operei „Nunta lui Figaro". Am reținut exuberanța și brio-ul splendidei uverturi, precizia și claritatea scenelor de ansamblu. Cu privire la orchestră, semnalăm calitatea necorespunzătoare a unor instrumente atît din grupa suflătorilor cît și a coardelor.

La acest început de stagiune (poate prea monoton prin repetarea aceluiași vechi și cunoscut repertoriu), un public foarte puțin numeros a reacționat totuși cu căldură, răsplătind pe interpreți cu aplauze îmbelșugate.

AL. COLFESCU

Despre recitalele din studioul Filarmonicii

In preziua reluării activității stagiunii de concerte și recitale din toamna aceasta, un bilanț al realizărilor din sala Studioul Ateneului ar putea ajuta atît interpreților cît și organizatorilor acestor recitale. Este ceea ce încercăm în prezentul studiu.

Sala Studio a găzduit săptămînal, uneori chiar de două ori pe săptămînă, recitale susținute în special de debutanți în interpretare dar și de artiști de mai mult sau mai puțin timp consacrați. Programul la care își dau concursul doi sau trei soliști și uneori și cîte o formație de cameră, a ajutat la împlinirea a două nevoi: pe de o parte s-a dat posibilitatea afirmării unui număr cît mai mare de interpreți, pe de altă parte, prin restrîngerea timpului rezervat fiecăruia, s-a facilitat posibilitatea ducerii la bun sfîrșit a programului. In felul acesta s-a adoptat o măsură care vine desigur în ajutorul debutantului.

Problema sălii reprezintă la rîndu-i una din coordonatele de seamă ale reușitei recitalului. Studioul Ateneului are două defecte: o condiție acustică nu tocmai optimă și un pian care, deși acordat, sună innacceptabil pentru o execuție de calitate. In aceste condiții un solist nu-și va putea desfășura toată gama posibilităților lui, mai cu seamă cînd este pianist. Dacă îmbunătățirea calităților acustice ale sălii este poate mai greu de realizat, în schimb înzestrarea Studioului cu un pian acceptabil s-ar putea mai ușor înfăptui și ar constitui o măsură neapărat oportună.

Rămîne însă o altă problemă mult mai serioasă: mărirea interesului publicului pentru aceste recitale, căci uneori sala este aproape goală. In acest scop popularizarea programului recitalului va trebui susținută nu numai prin afișe dar și prin ziare sau radio. Apoi tinerii studenți de la Conservator sau elevii Școlii Medii de Muzică ar fi necesar să fie antrenați pentru a asculta pe proprii lor colegi și în felul acesta s-ar crea un firesc spirit de emulație. Dar în același timp și interpreții vor trebui să fie mult mai exigenți în alegerea programului. Desigur, nu se pot da norme într-un domeniu atît de vast ca literatura muzicală. Totuși preferăm unui program alcătuit din mai mulți autori aparținînd unor epoci diferite, un program care să ne pună în fața unei serii de lucrări ale aceluiași compozitor. Latura educativă a unei asemenea execuții nu se poate contesta: facilitează pătrunderea stilului compozitorului respectiv (un ciclu complet de lieduri se aude astăzi atît de rar!). De asemenea ar fi de ales piese mai puțin executate la noi, ca de pildă cele aparținînd preclasicismului sau epocii contemporane. In sfîrșit, trebuiesc preferate lucrările interesante și reprezentative pentru autorul ales.

Relatînd pe scurt impresiile culese din unele recitale ne vom îngădui în cele ce urmează și cîteva sugestii.

I. Recitale de pian.

Cristea Zalu a prezentat un program bogat. Este un pianist cu mari posibilități naturale și în progres în ceea ce privește cunoștințele dobîndite. Tehnica de degete, agilitatea, ar trebui completată, întărită printr-un studiu special al brațului. Este poate cauza pentru care în pasajele rapide, crescendo-urile nu sînt suficient conturate și uneori sunetele puternice nu ating sonoritatea maximă. De aici rezultă o anumită uniformitate în nuanțe și deci și în sentiment care, credem, ar putea fi ușor remediată. Preludiul de Bach sau Arioso-ul și Fuga din Sonata op. 110 de Beethoven s-au bucurat de o îngrijită execuție.

Suzana Carusso, o pianistă specializată mai ales în acompaniament, ne-a oferit un rectial cuprinzînd trei sonate de Mozart. S-au remarcat mai ales părțile rapide, executate cu nerv, în stil și cu participare emotivă; pasajele de virtuozitate au fost redate cu strălucire. In special sonata K .V. 331 s-a bucurat de o interpretare deosebită.

Simona Faru a prezentat un program variat și interesant, cu excepția unei piese care nu a justificat efortul cerut pentru asimilare și memorizare: Variațiuni de Mendelssohn-Bartholdy. Excelează în miniaturi pe care le execută spiritual, colorat și cînd e cazul sclipitor: Fabule de P. Constantinescu, primul din „Dansurile fantastice" de Șostacovici (în bis). In lucrările ce necesită însă o construcție sonoră de amploare pierde uneori din vedere viziunea în mare. Așa bunăoară, temele principale ale Sonatei II — partea I de Hindemith nu au fost suficient diferențiate, poate și din cauza execuției cu mult prea rapide — lucru observat și în Largo-ul ce precede Rondo-ul final. Este însă demnă de relevat preocuparea pianistei pentru muzica modernă și dorim să o reascultăm eventual cu un program alcătuit numai din lucrări ale modernilor. Bach și Enescu s-au bucurat de execuții adecvate stilului lor.

Anamaria Hunzl (Cluj) a cîntat Blümenstück op. 19 și Kreisleriana op. 16 de Schumann. Muzicală, realizată pianistic, execuția a fost mai bună în părțile rapide, dar din lipsa punctelor culminante, mănunchiul de piese care alcătuiesc fantezia „Kreisleriana" nu a putut fi sudat într-o unitate.

II. Recitale de muzică de cameră

Florenţa Goilav-vioară şi Josef Prunner-pian au interpretat două sonate, una de Haydn (sol) cealaltă de Mozart (Do). Dacă în prima sonată i s-ar putea obiecta violonistei o execuţie nediferenţiată şi unele mici imperfecţiuni de detaliu, în schimb sonata de Mozart a fost executată şi în stil şi cu participare emoţională. Din păcate însă, pianistul I. Prunner, probabil din cauza puţinelor repetiţii în ansamblu, nu a reuşit să urmărească toate intenţiile violonistei, deplina reuşită a interpretării avînd astfel de suferit.

Adrian Semo — vioară şi Helmut Plattner — pian au prezentat un program neunitar, în care piesa de bază, a fost Concertul în Sol major de Mozart. Ne întrebăm de ce nu a ales una din minunatele sonate pentru vioară şi pian de Mozart şi a preferat un concert care pierde enorm prin reducerea la pian? Violonistul excelează în pasajele de virtuozitate, are o mecanică bună, tehnică de arcuş, stăpînire. Uneori însă exagerează printr-o intransigenţă ritmică (partea a II-a din Concert) sau printr-o interpretare indiferentă (Adagio de Bach). Piesele de V. Filip, Paganini, Sarasate au fost remarcabil cîntate. Exceptînd unele durităţi (partea I) şi momentele de o concepţie ritmică rigidă (partea II), Concertul de Mozart, la care contribuţia seriosului acompaniator Plattner a fost esenţială, a beneficiat de o bună execuţie.

In interpretarea lui Constantin Ungureanu — clarinet şi a lui Ion Filionescu — pian s-au putut asculta sonata tînărului compozitor A. Winkler, bine construită şi frumos executată, Canzona de Taneev şi Concertino-ul de Weber. Remarcăm acelaşi lucru ca la A. Semo: Concertino-ul de Weber putea fi înlocuit cu una din splendidele sonate de Brahms, cu Sonata de Hindemith, Sonatina de Honegger, Piesele pentru clarinet de A. Berg etc. C. Ungureanu este un apreciat şi cunoscut clarinetist. Posibilităţile tehnice, execuţia colorată, nuanţată, au fost puse în valoare mai ales în Weber. Ii dorim interpretului o creştere şi în asimilarea repertoriului contemporan.

Se cuvine să reţinem cuplul Petre Lefterescu — vioară, Victoria Ştefănescu — pian care a parcurs într-un crescendo expresiv Sonata în re minor de Brahms, culminînd cu finalul (Presto agitato). Bisul, partea I din prima sonată de G. Enescu, brahmsiană ca suflu, a completat foarte bine impresia, creînd momente de muzică autentică.

Al. Grossu-pian, Avi Abramovici-vioară şi Petre Sopov-violoncel au executat trio-ul de G. Fauré, fapt pentru care trebuiesc cu prisosinţă felicitaţi. Lucrarea este scrisă în 1923, un an anterior morţii, formînd împreună cu nemuritorul Cvartet de coarde (1924) ultimele lucrări ale marelui compozitor francez. Stilul contrapunctic, modal, extrem de simplu, dezbrăcat de orice artificiu exterior (de remarcat filiaţia cu Cvartetul nr. 2 pentru pian şi coarde de G. Enescu, lucrare dedicată de fostul elev memoriei maestrului său G. Fauré) este greu de înţeles şi de executat în adevăratul lui sens. Interpreţii au dat dovadă de gust atît prin alegerea lucrării, cît şi prin execuţia ei. Am dori reluarea recitalului, eventual în sala Dalles sau la Radio, pentru ca şi alţi auditori să se poată bucura de frumuseţile unei asemenea muzici.

III. Recitale de lieduri.

Honorius Zaharescu — bariton, care a executat pe dinafară întreg programul, nu a dovedit o dicţiune prea clară mai ales în limbile străine. Mai aproape de stil au fost interpretate liedurile de Brahms, Liszt, Mahler, P. Bentoiu.

Emma Török — soprană, deşi nu întotdeauna cu participare emotivă, s-a remarcat prin calităţi de sensibilitate pur feminină. Mozart ne-a convins mai mult decît Haydn.

Un program bine alcătuit din lieduri de Clara Schumann, Robert Schumann (Dragoste şi viaţă de femeie) şi I. Brahms (3 duete) a fost interpretat de Maria Caracaş — soprană şi Ludmilla Algeorge — mezzosopronă. Reuşita recitalului ni s-a părut a fi Brahms.

Merly Argeşiu — mezzosoprană a cîntat cu interiorizare un program în care s-a remarcat în Brahms şi Respighi.

Milly Barbalat-soprană a interpretat muzical o serie de lieduri dintre care cele care afectau sentimente grave, adînci, de interiorizare, i s-au potrivit mai mult temperamental decît cele care necesitau ironia şi gluma. S-a remarcat în Hugo Wolf (Fata părăsită), Schubert şi Silvestri.

Cristina Popovici — soprană s-a prezentat onorabil evidenţiindu-se mai ales în Haydn.

Unul dintre cele mai interesante programe a cîntat Kemeny Klio — mezzosoprană. Dacă în Beethoven şi Brahms a prezentat unele frazări confuze, în schimb liedurile lui Musorgsky au însemnat o frumoasă reuşită cu toată interpretarea dublată de o exagerată mimare. Liedurile compozitorului Zeno Vancea, dintre care Moina ni s-a părut deosebit de expresiv, ca şi cele ale lui Zoltan Kodaly, au găsit în Kemeny Klio o bună interpretă.

In acelaşi concert Hărăştăşana Pompei-bas, posedînd un material vocal încă brut, de foarte bună calitate, s-a relevat în Beethoven şi P. Bentoiu.

Caracterizîndu-se prin exces de sentimentalitate, Agnes Fociuc Popa-soprană, a executat un program dominat de romanticii ruşi. Solista are calităţi dramatice.

Acompaniatorii acestor recitale — Josette Hîrsu, Jolanda Zaharia, Radu Drăgan, Josef Prunner, Nicolae Rădulescu, Eugenia Botezat — sînt cunoscuţi drept pianişti cu experienţă şi au contribuit la buna desfăşurare a concertelor.

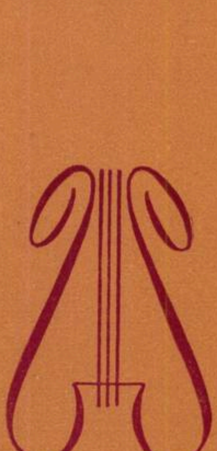
ŞTEFAN NICULESCU

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Alfonso Castaldi

LUCRĂRI INSTRUMENTALE ŞI VOCALE

IV



CUPRINS

Pag.

Notă 3

Preludiu 4

Marşul micilor soldaţi de plumb 13

Due melodie

„Cor mio!“ 15

Primavera 18

Vorrei !... 23

versuri: *Alfonso Castaldi*

Torniamo 28

versuri: *Vincenzo D'Ambra*

Lontano !... 31

versuri: *Federico Castorani*

Minuetto Cantato 33

SUPLIMENT LA REVISTA «MUZICA» Nr. 10

NOTĂ

Cu caietul de faţă se încheie publicarea lucrărilor vocale, corale şi instrumentale de Alfonso Castaldi, care au mai putut fi găsite. Astfel se oferă celor interesaţi posibilitatea cunoaşterii artei şi moştenirii în genul muzicii de cameră lăsate de acest ctitor de seamă al şcolii noastre muzicale. In acelaş timp, multe din piesele publicate în cele patru caiete - supliment sînt demne de a reintra neîntîrziat în repertoriul interpreţilor noştri.

Preludiu pe o temă inedită de Domenico Scarlatti se publică după manuscrisul original aflat în colecţia pianistei Aurelia Cionca. El reprezintă transcrierea pentru pian de către Mihail Andricu a piesei cu acelaş nume din Suita în la major pentru orchestră de Alfonso Castaldi (a fost interpretat în versiunea orchestrală la Iaşi în 1926, sub conducerea compozitorului). Notele mici, prezentate normal în manuscrisul original, sînt eliminate în varianta în care pianista Aurelia Cionca l-a interpretat în Germania şi Austria (prima audiţie la 22 februarie 1928). Notele aflate în paranteză sînt datorate Aureliei Cionca.

Marşul micilor soldaţi de plumb se publică după manuscrisul original aflat în colecţia harpistei Margareta dr. Mihăilescu din Olăneşti, mama Doinei Mihăilescu, prima interpretă a piesei. *Due melodie* sînt reproduse după partitura tipărită la Florenţa în 1913. *Vorrei!..*, şi *Lontano!...* sînt reproduse după partitura tipărită în ed. Const. Gebauer Bucureşti, iar *Torniamo* după partitura tipărită de R. Calace, Neapole. *Minuetto cantato* de Thommaso Traetta este tipărit după manuscrisul original donat Uniunii Compozitorilor din R. P. R. de soprana Elena Drăgulinescu-Stinghe, prima interpretă a piesei (18 februarie 1920). Partitura de orchestră s-a pierdut.

Prin scoaterea celor patru caiete închinate lui Alfonso Castaldi, se aduce omagiu muzicianului de la a cărei moarte (6 august 1942) s-au împlinit 15 ani.

«**MUZICA**»

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

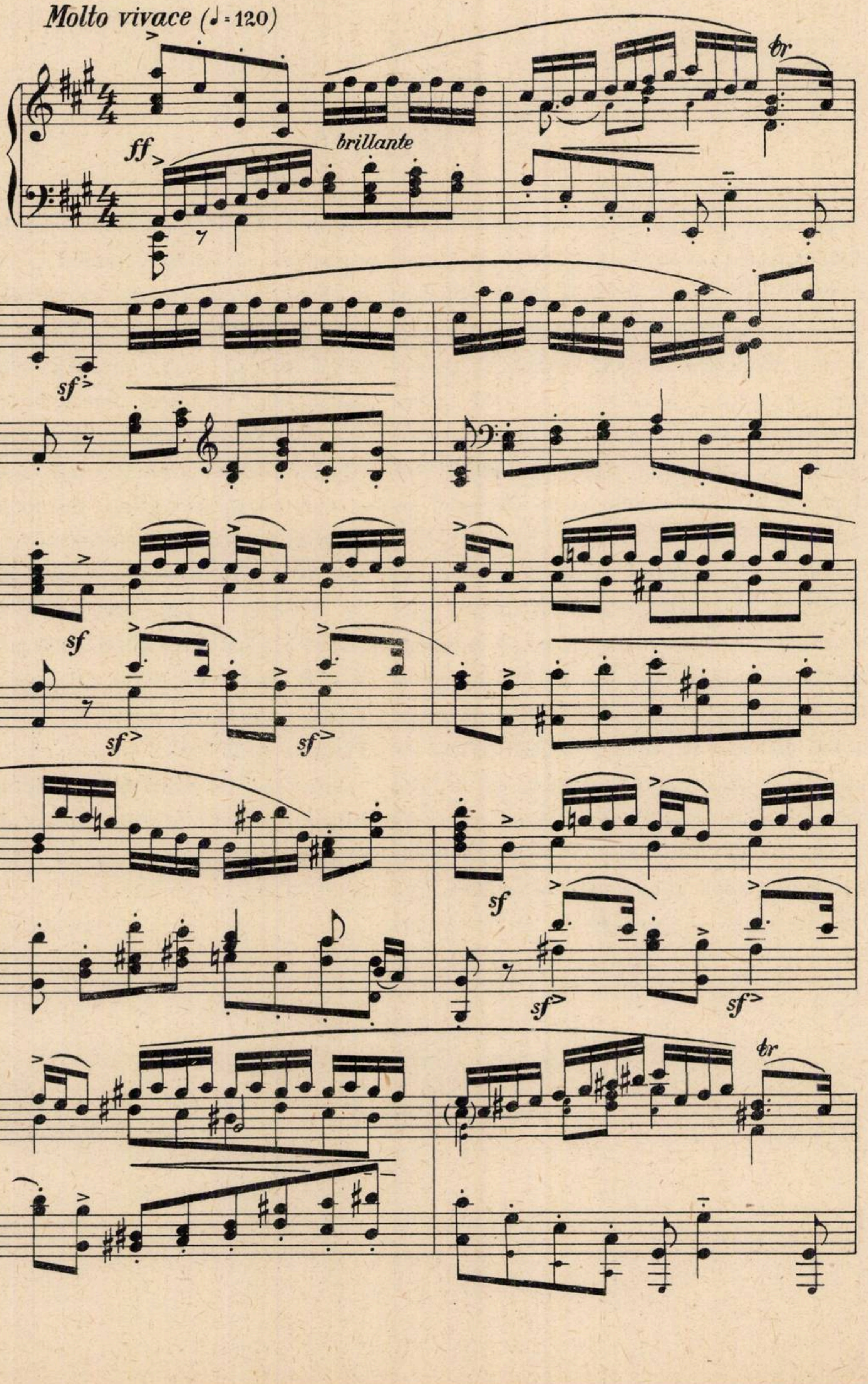
1640

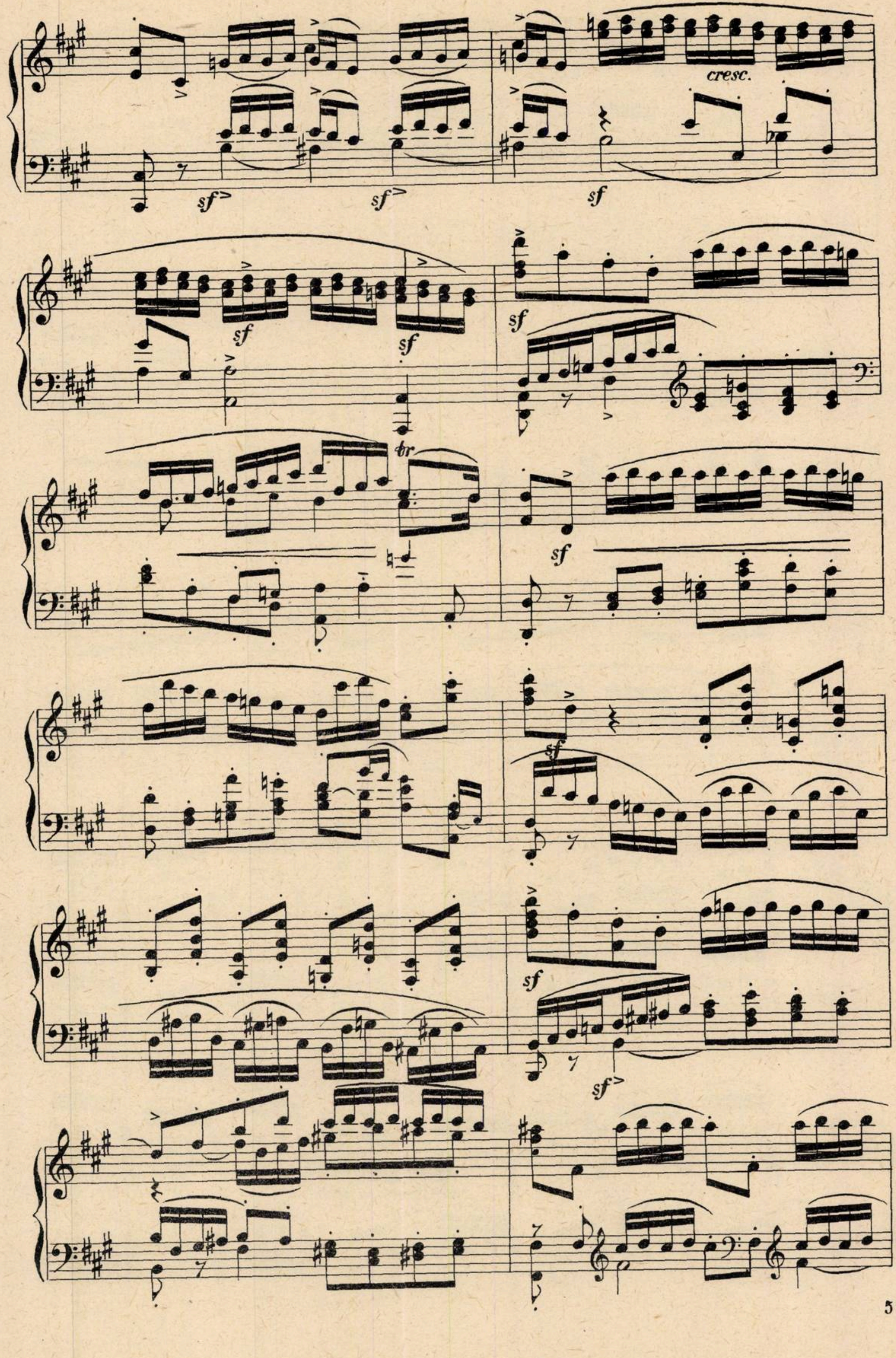
Doamnei Aurelia Cionca, cu admirație

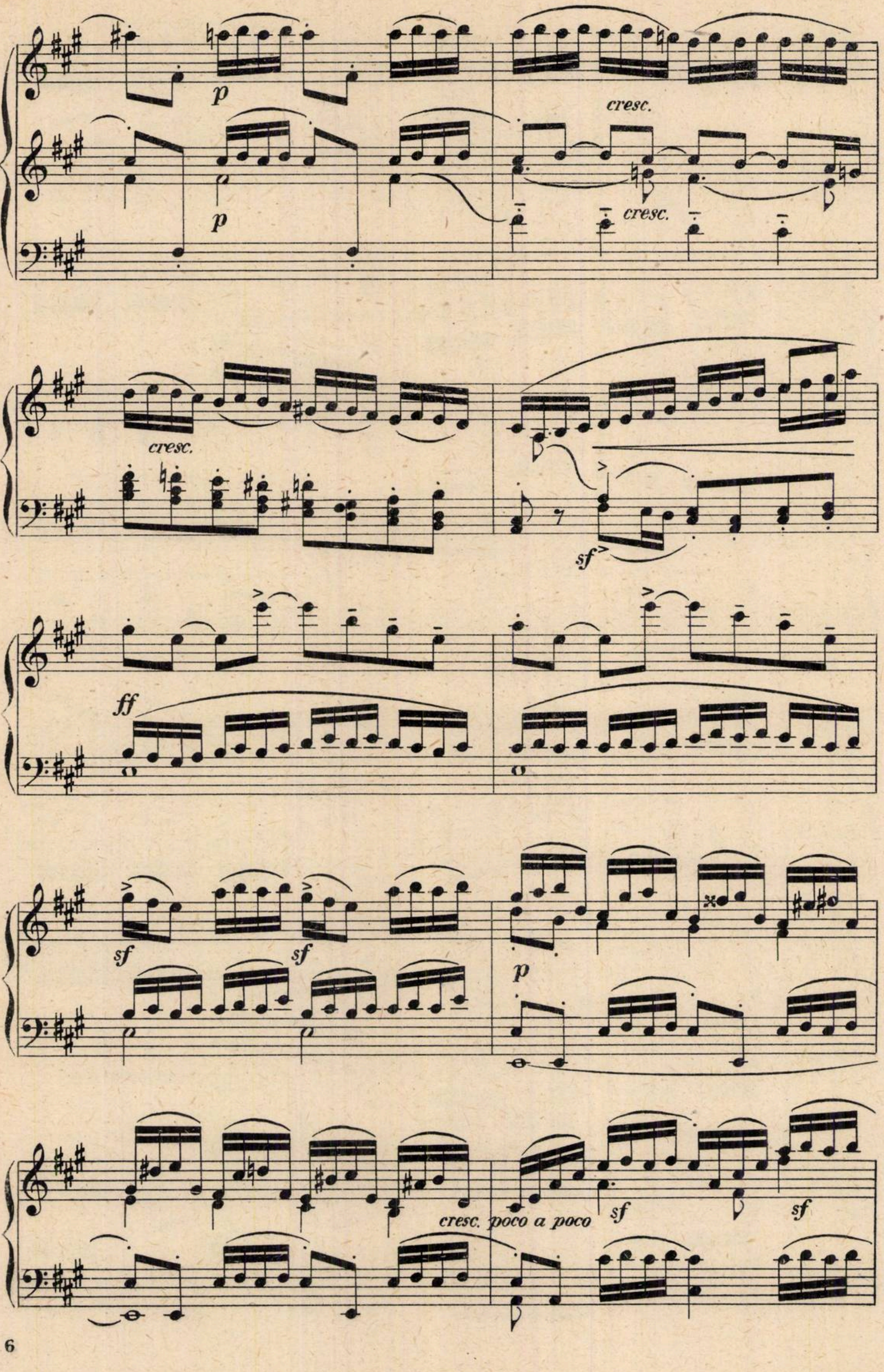
PRELUDIU

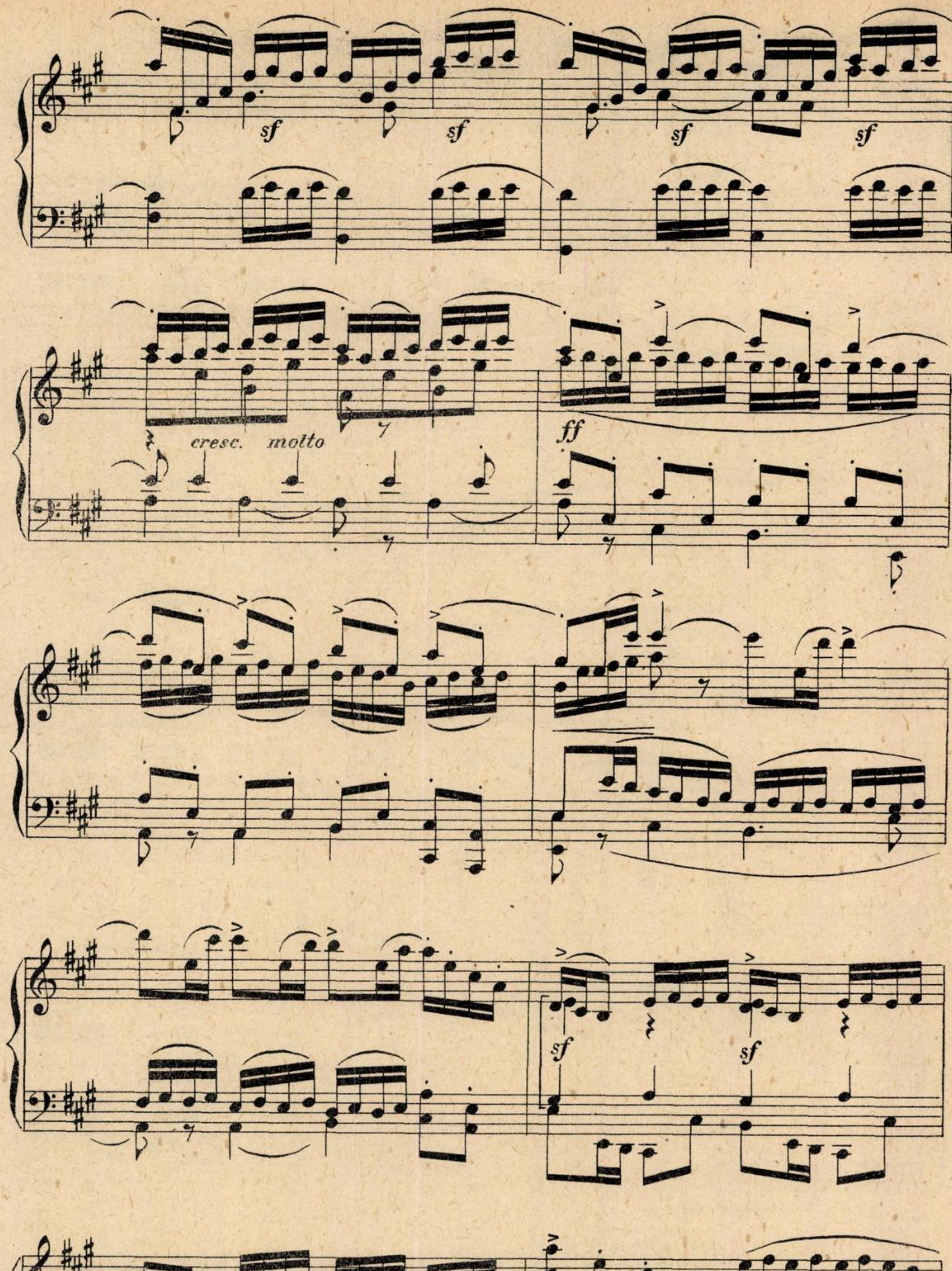
pe o temă inedită de Scarlatti

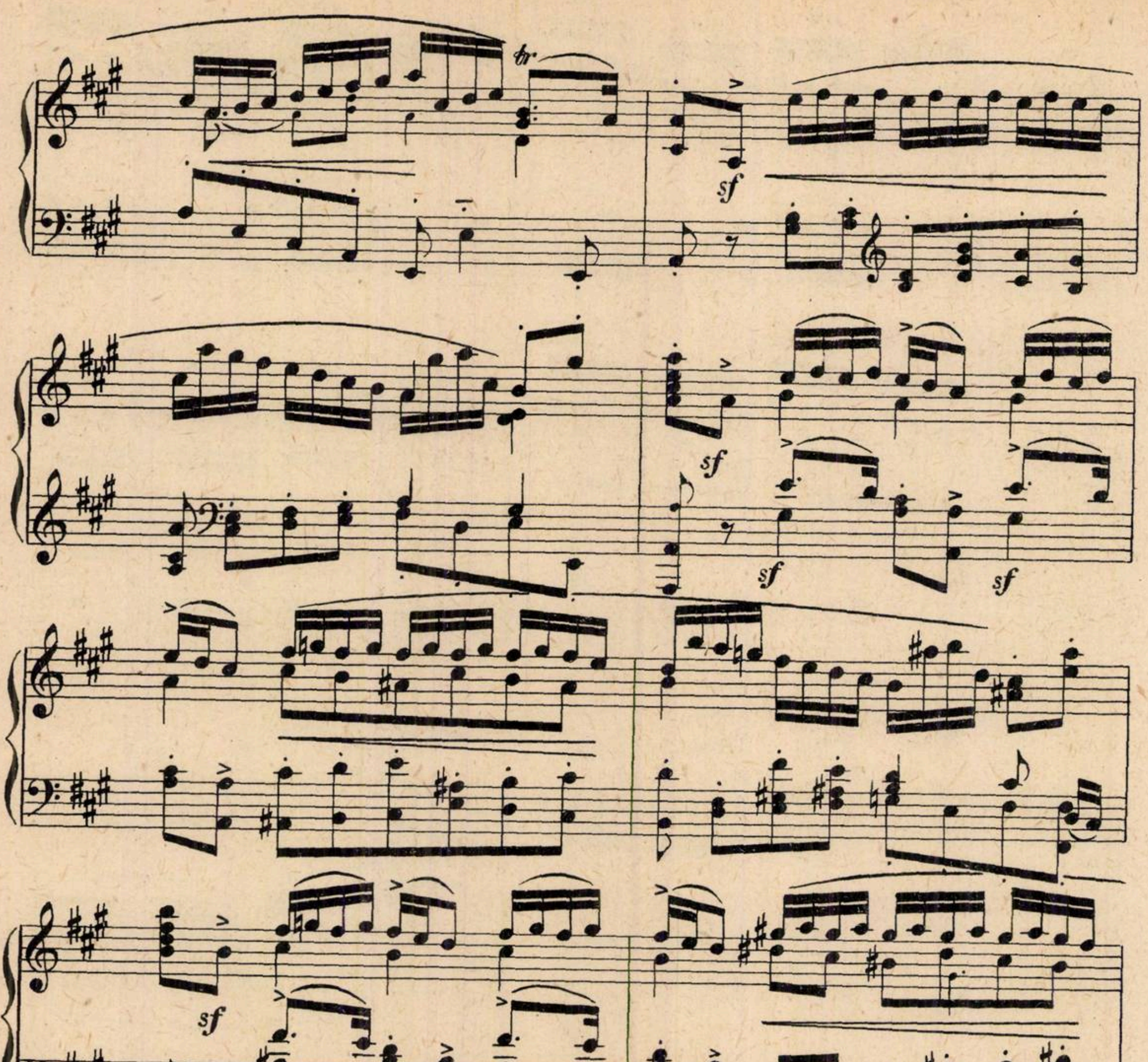
ALFONSO CASTALDI

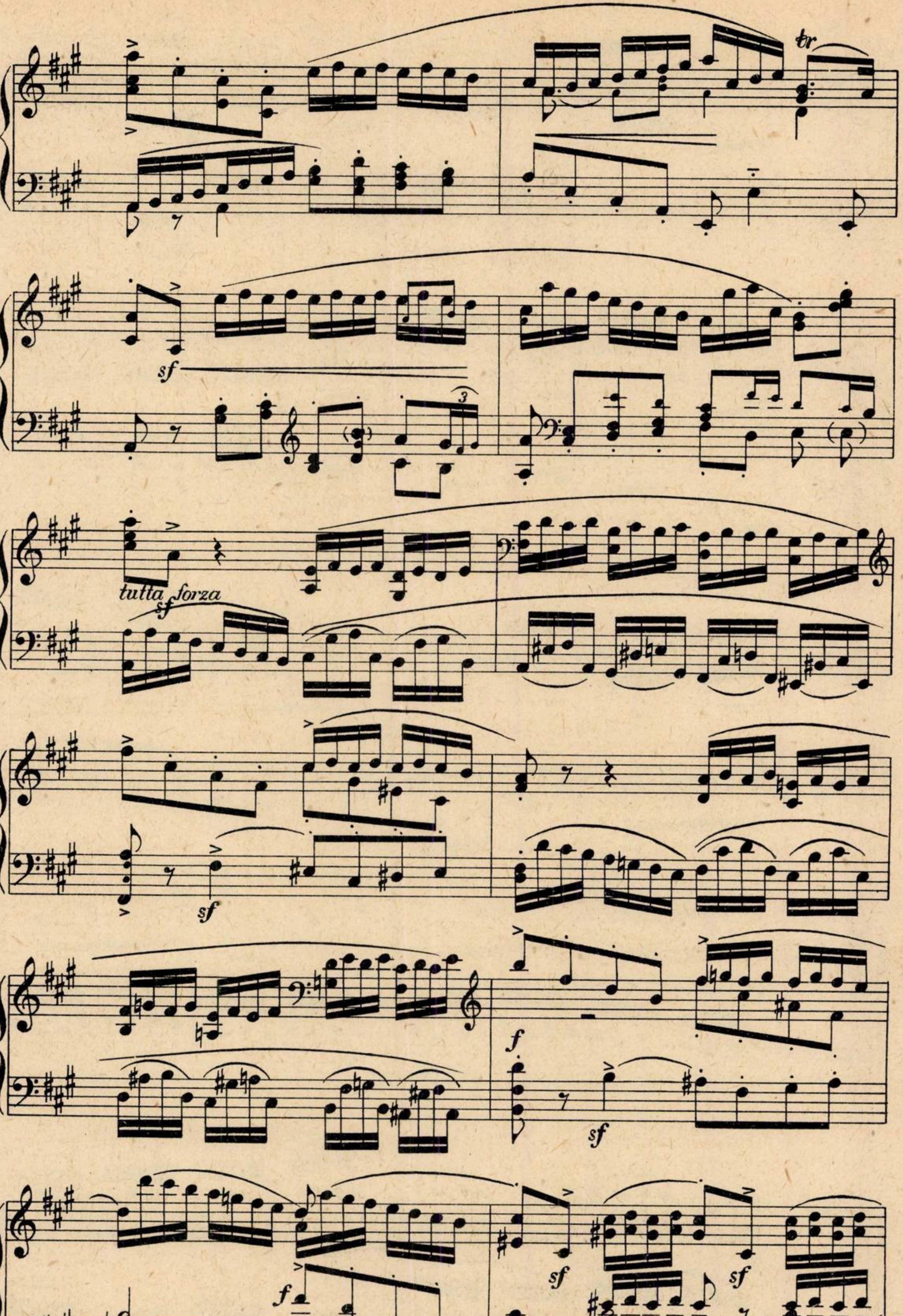

Molto vivace (♩ = 120)
ff
brillante
tr
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
tr

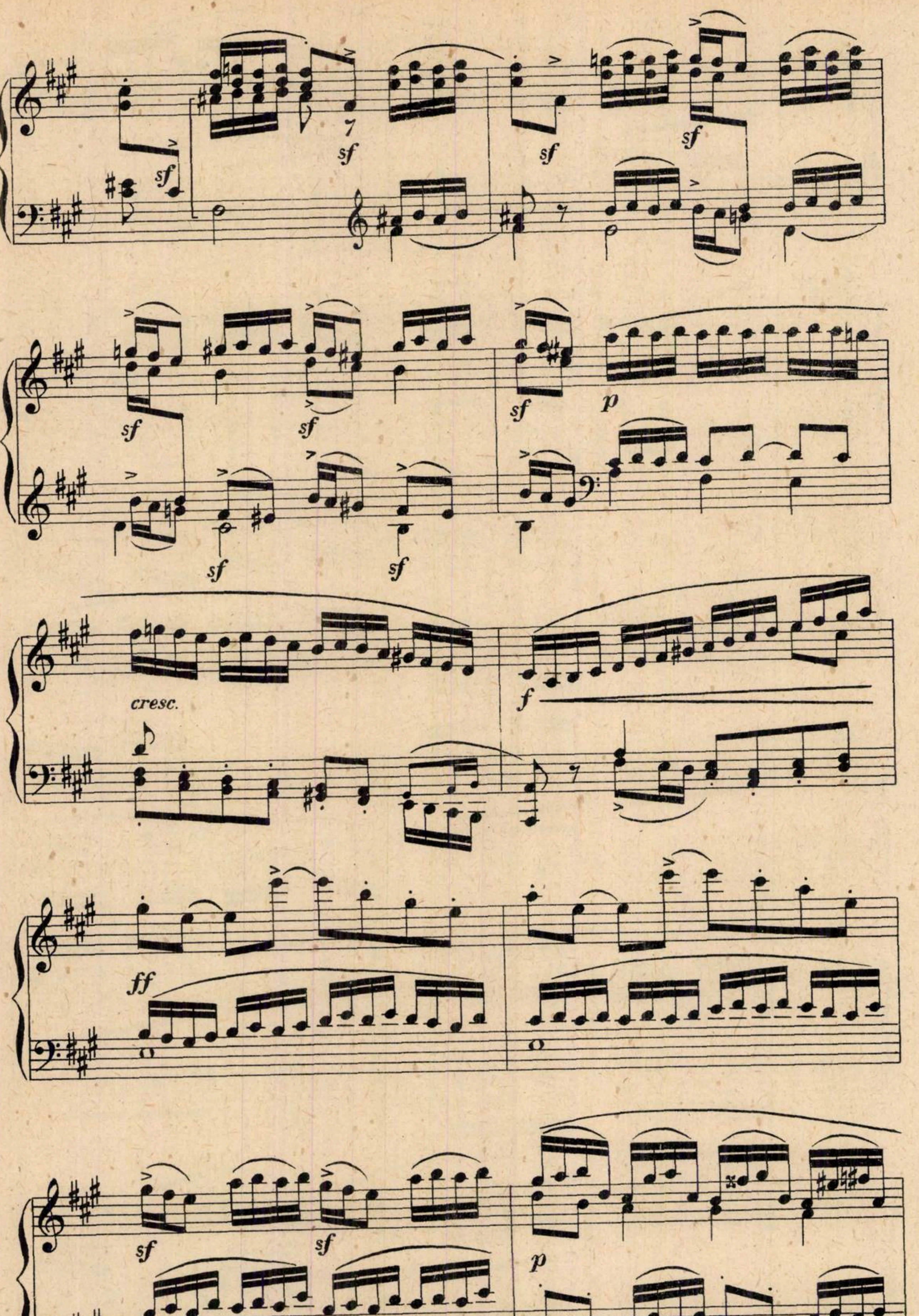

sf
sf
sf
cresc.
sf
sf
sf
tr
sf
sf
sf
sf

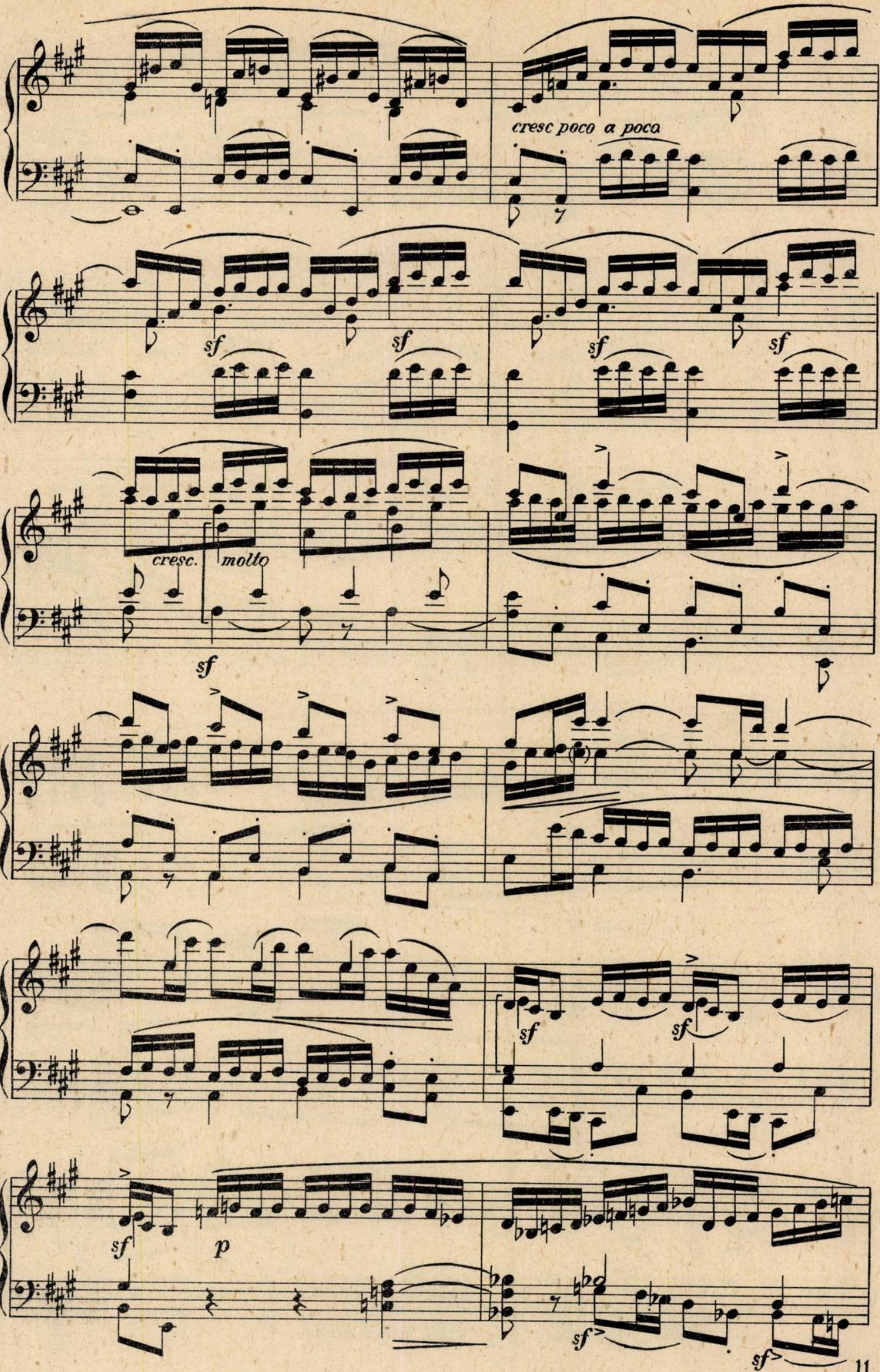

p
p
cresc.
cresc.
cresc.
sf
ff
sf
sf
p
cresc. poco a poco
sf
sf

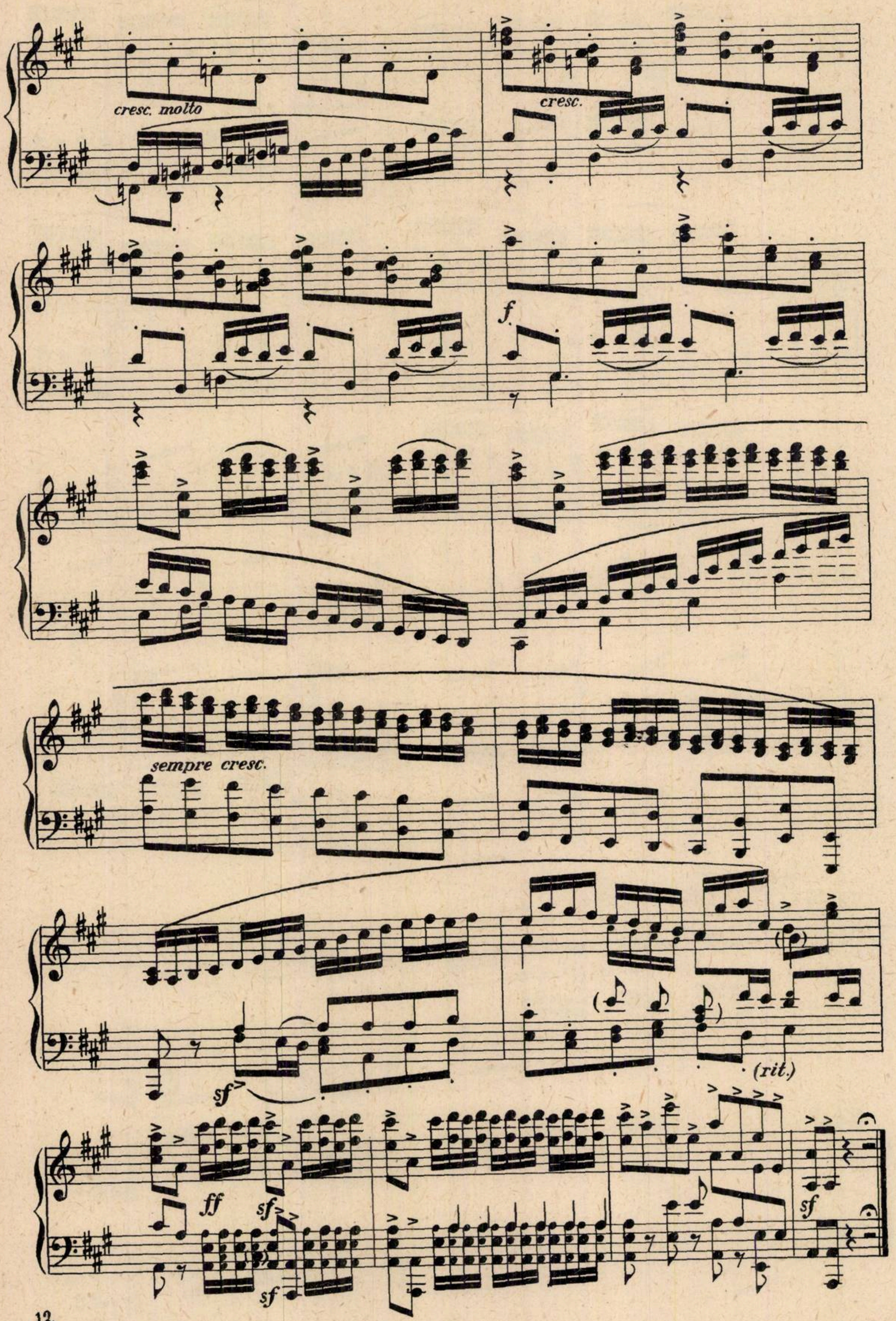

sf
sf
sf
sf
cresc. molto
ff
sf
sf


tr
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
tr
sf
sf
sf
sf
sf
sf


tr
sf
3
tutta forza
sf
sf
f
sf
f>
f
sf
sf


sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
p
cresc.
f
ff
sf
sf
p

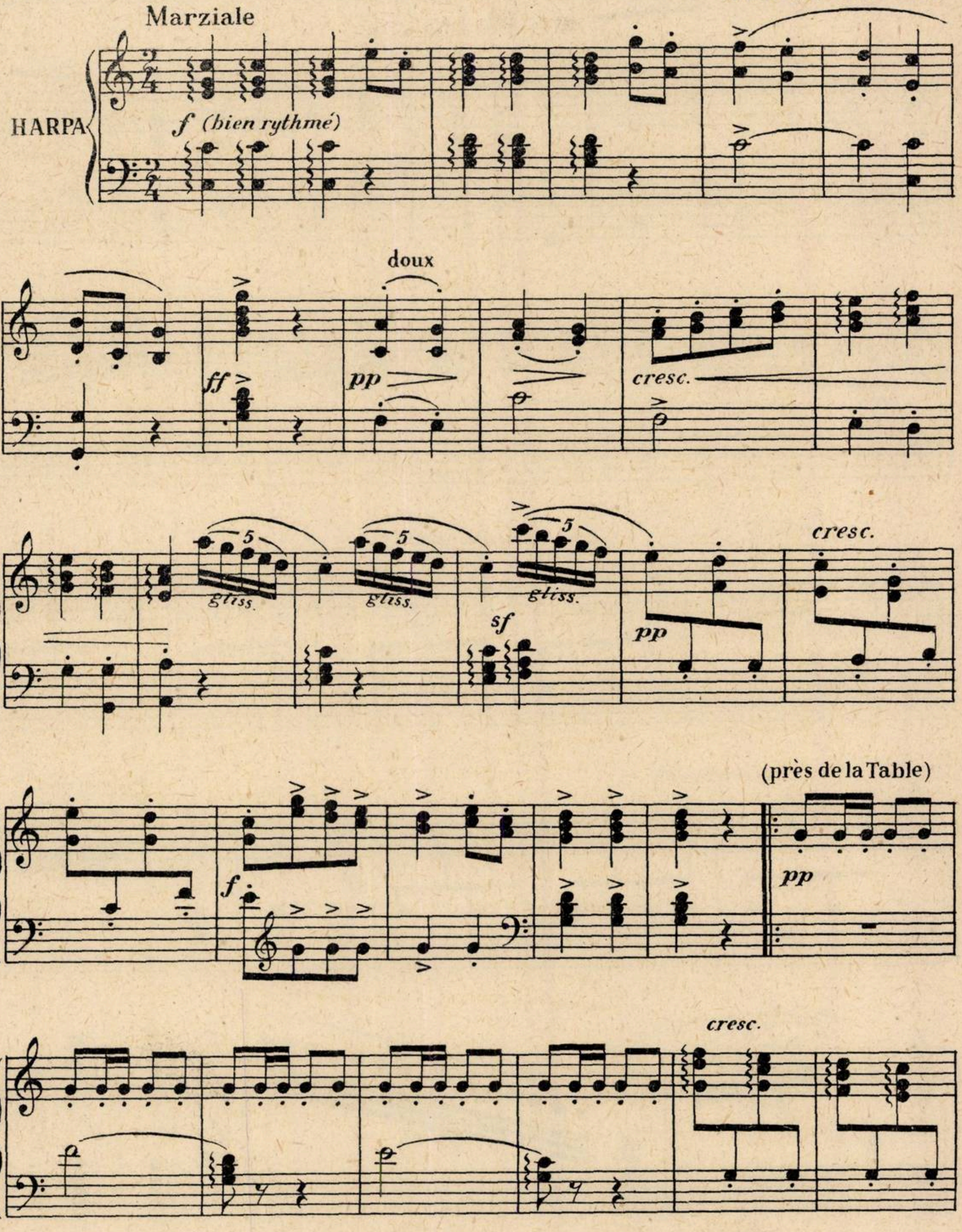

cresc poco a poco
sf
sf
sf
sf
cresc.
molto
sf
sf
sf
sf
p
sf
sf

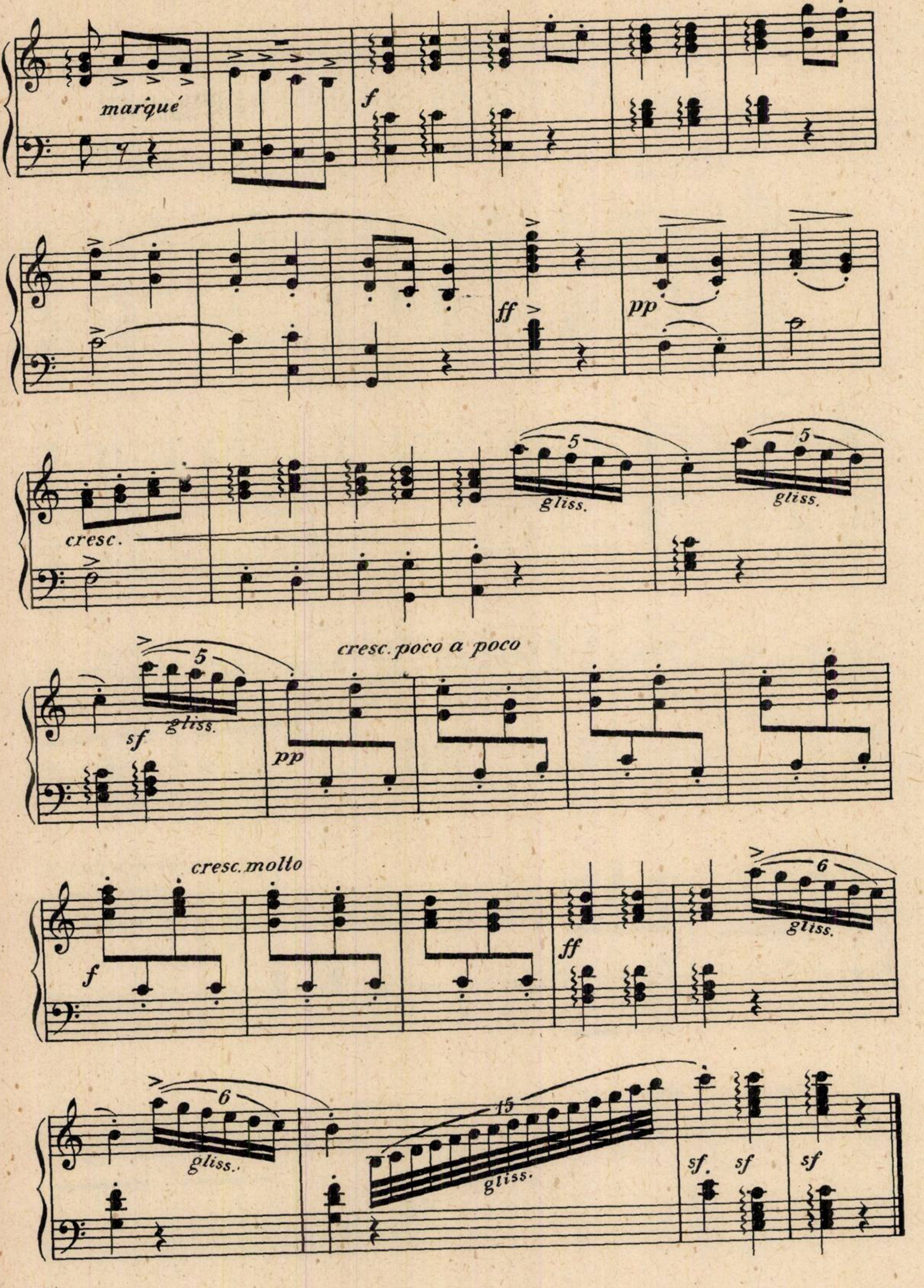

cresc. molto
cresc.
f
sempre cresc.
sf
(rit.)
ff
sf
sf
sf

Domnișoarei Doina în vîrstă de 4 ani jumătate.

MARȘUL MICILOR SOLDAȚI DE PLUMB

Muzica:
ALFONSO CASTALDI


Marziale
HARPA
f (bien rythmé)
doux
ff
pp
cresc.
gliss.
5
sf
pp
cresc.
(près de la Table)
f
pp
cresc.


marqué
f
ff
pp
cresc.
5
gliss.
5
gliss.
5
sf
gliss.
cresc. poco a poco
pp
cresc. molto
f
ff
6
gliss.
6
gliss.
15
gliss.
sf
sf
sf

DUE MELODIE

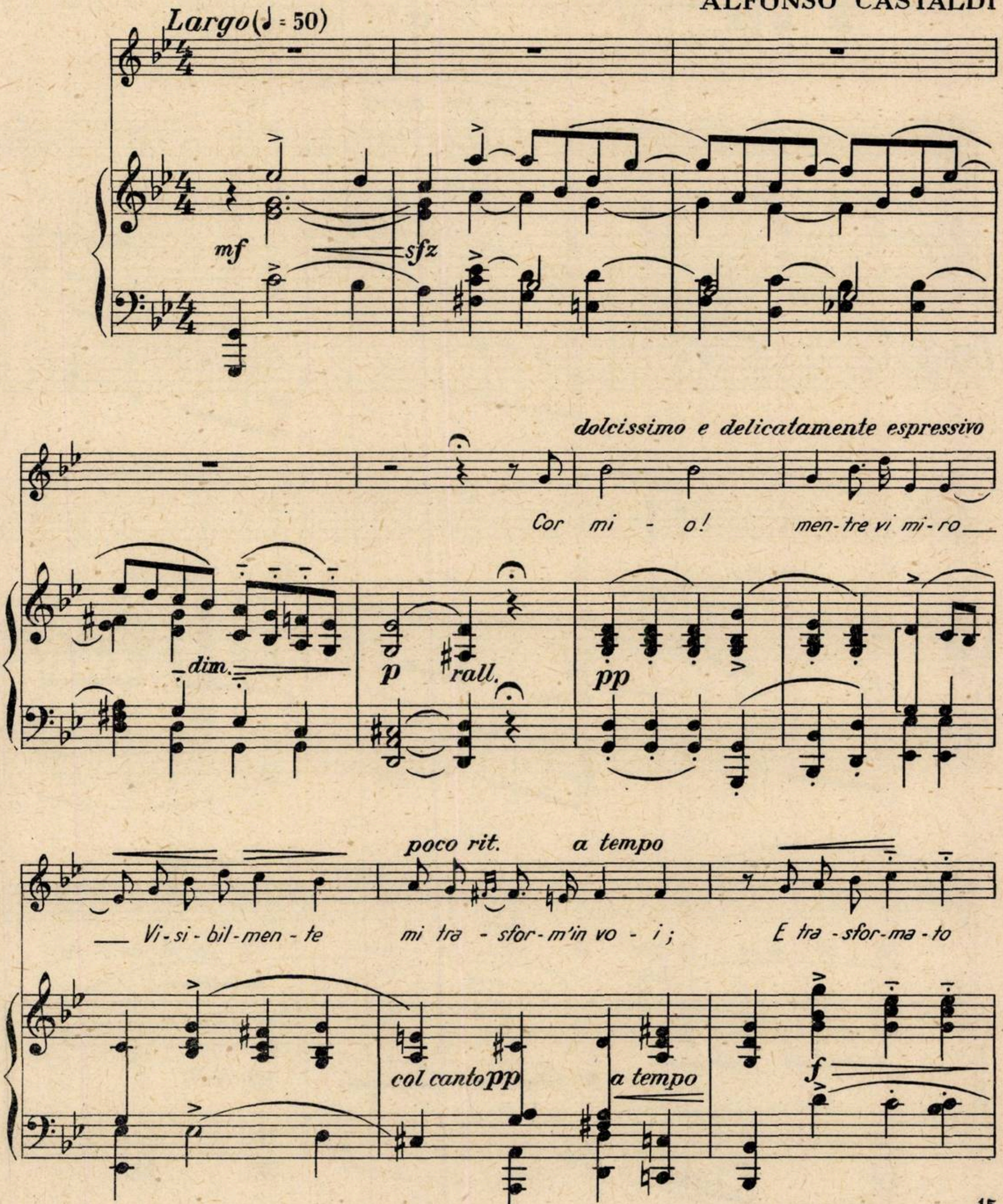
pe versuri de autori
din sec. XVII

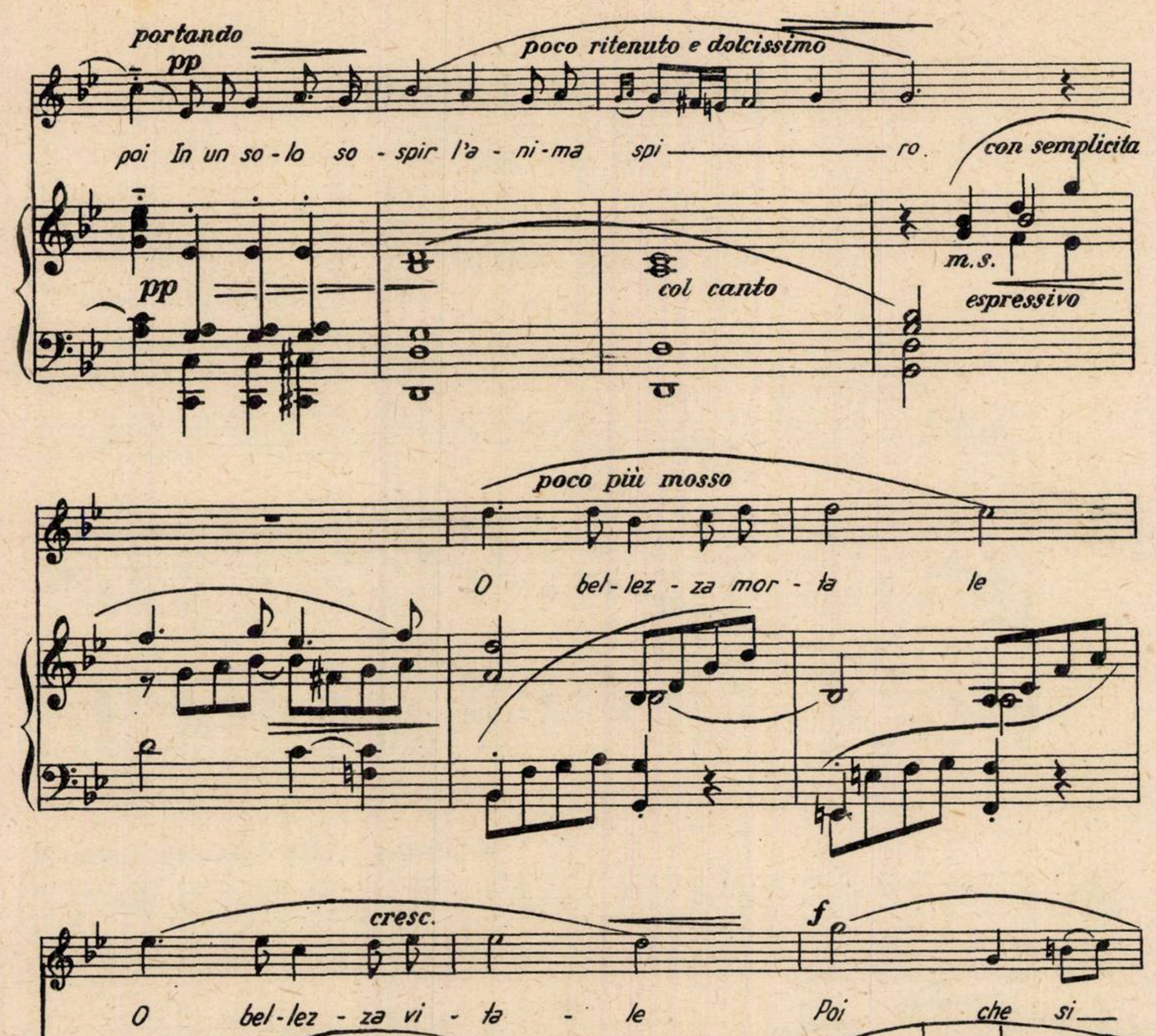
I

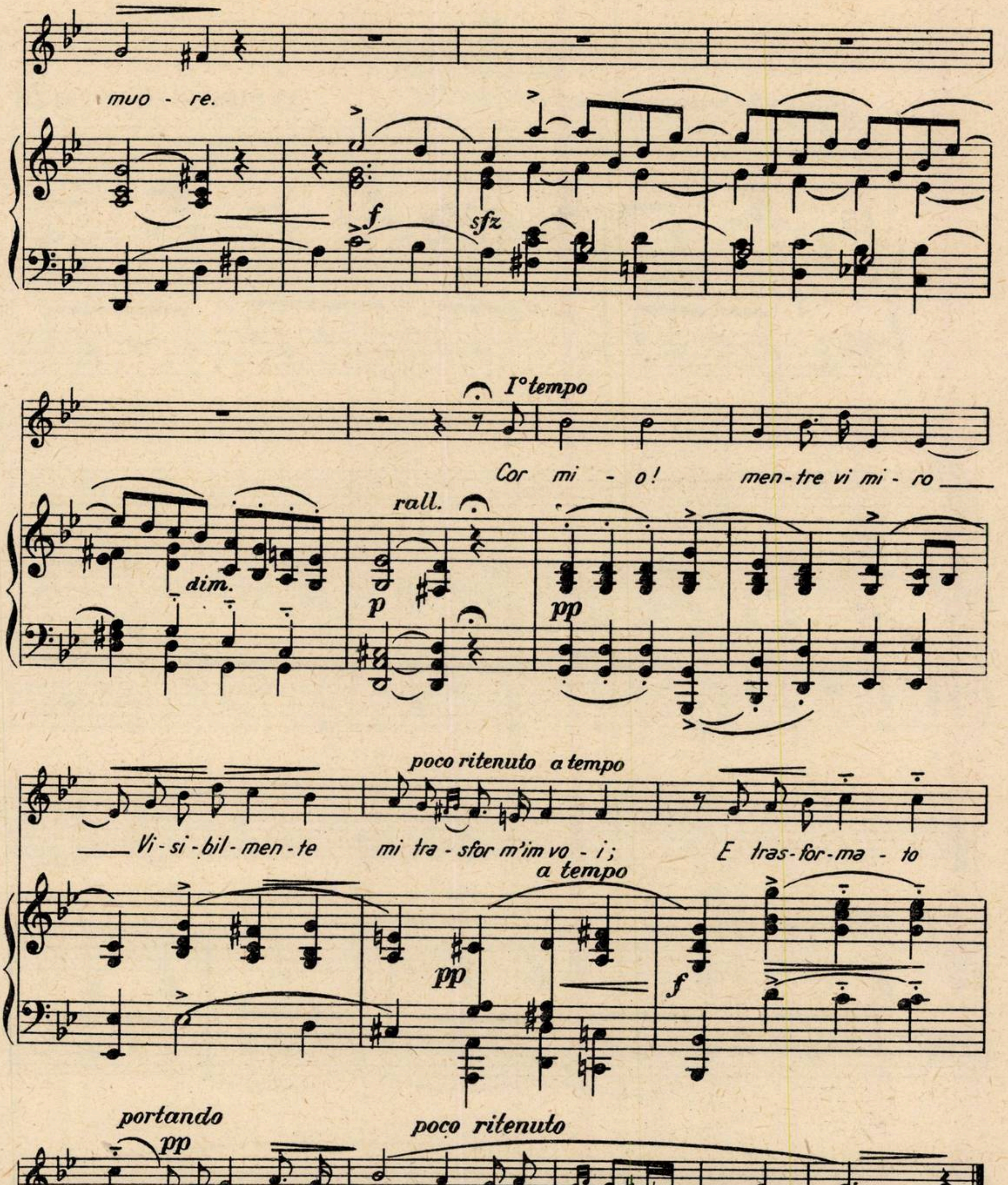
„COR MIO!"

Aria

Compusă în stilul
melodiştilor italieni din sec. XVIII
ALFONSO CASTALDI


Largo (♩ = 50)
mf
sfz
dolcissimo e delicatamente espressivo
Cor mi - o! men-tre vi mi-ro
dim.
p
rall.
pp
poco rit.
a tempo
Vi-si-bil-men-te mi tra-sfor-m'in vo-i; E tra-sfor-ma-to
col canto pp
a tempo
f


portando
pp
poco ritenuto e dolcissimo
poi In un so-lo so-spir l'a-ni-ma spi — ro.
con semplicita
pp
col canto
m.s.
espressivo
poco più mosso
O bel-lez-za mor-ta le
cresc.
O bel-lez-za vi-ta-le Poi che si
cresc.
f
f
dim.
cedendo
to-sto un co-re per te ri — na-sce E per te na-to
p
pp rall.


muo - re.
f
sfz
I° tempo
Cor mi - o! men - tre vi mi - ro
rall.
dim.
p
pp
Vi - si - bil - men - te mi tra - sfor m'im vo - i;
poco ritenuto
a tempo
E tras - for - ma - to
pp
f
portando
pp
poco ritenuto
poi in un so - lo so - spir l'a - ni - ma spi - ro.
pp
ppp

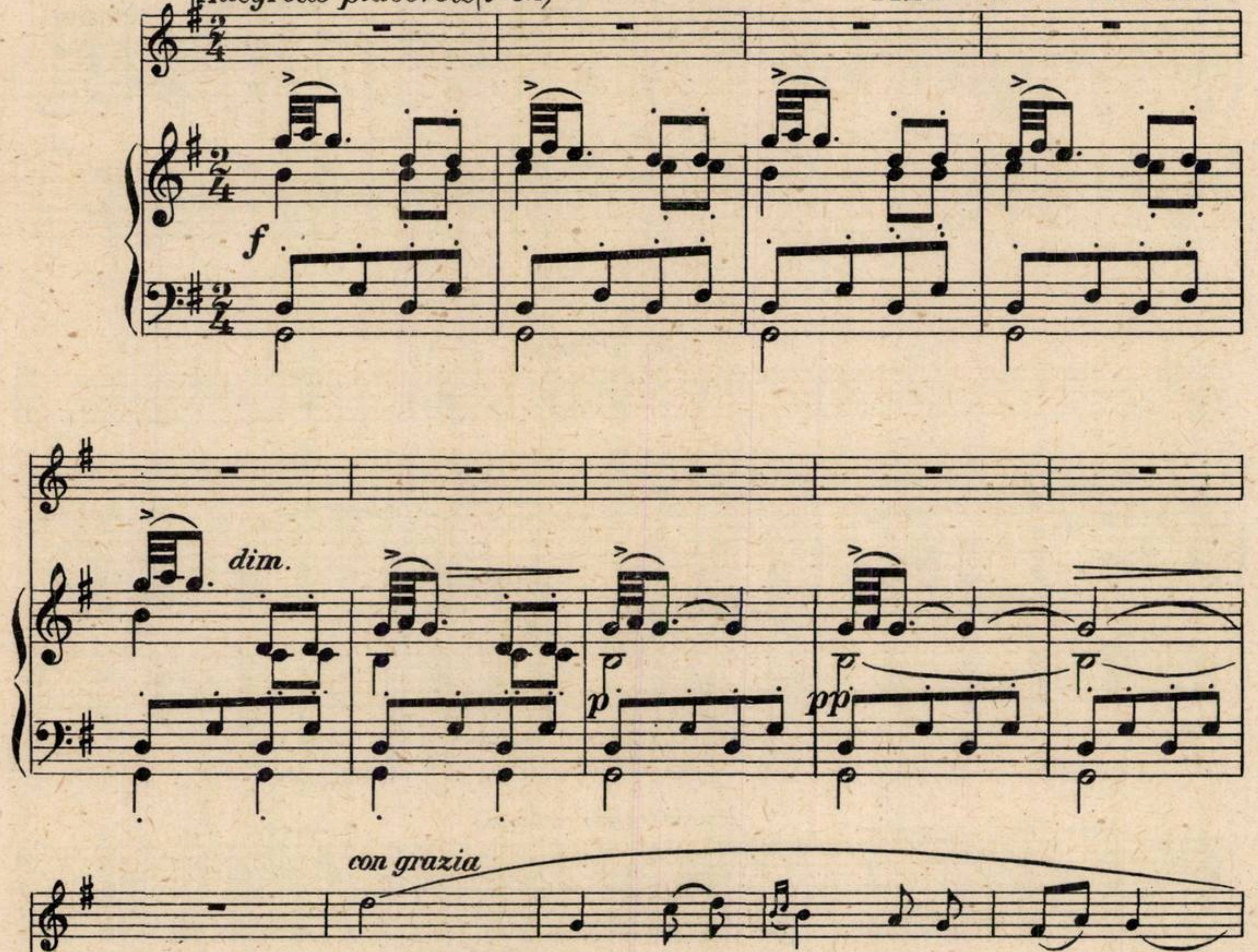
II

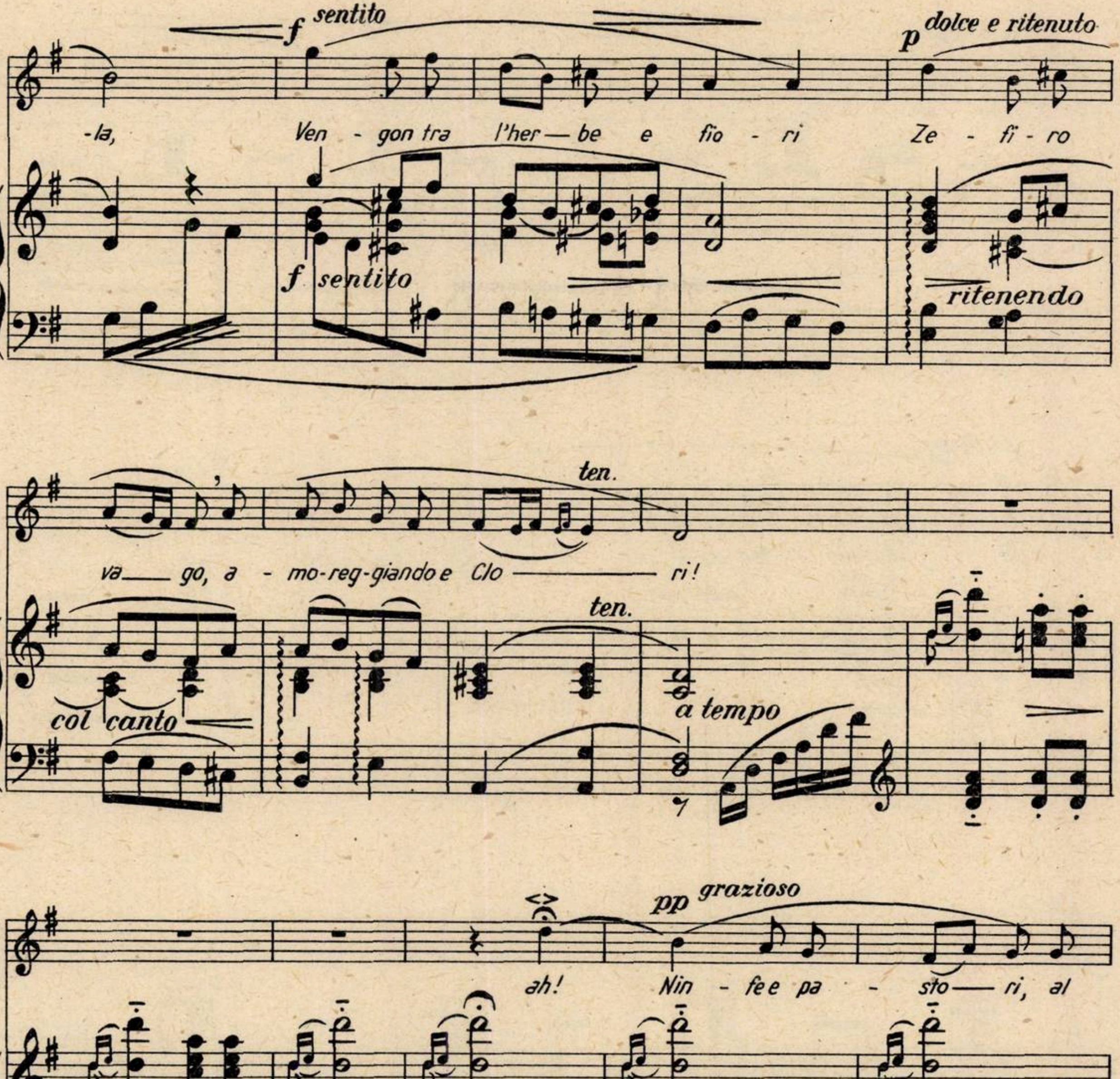
PRIMAVERA

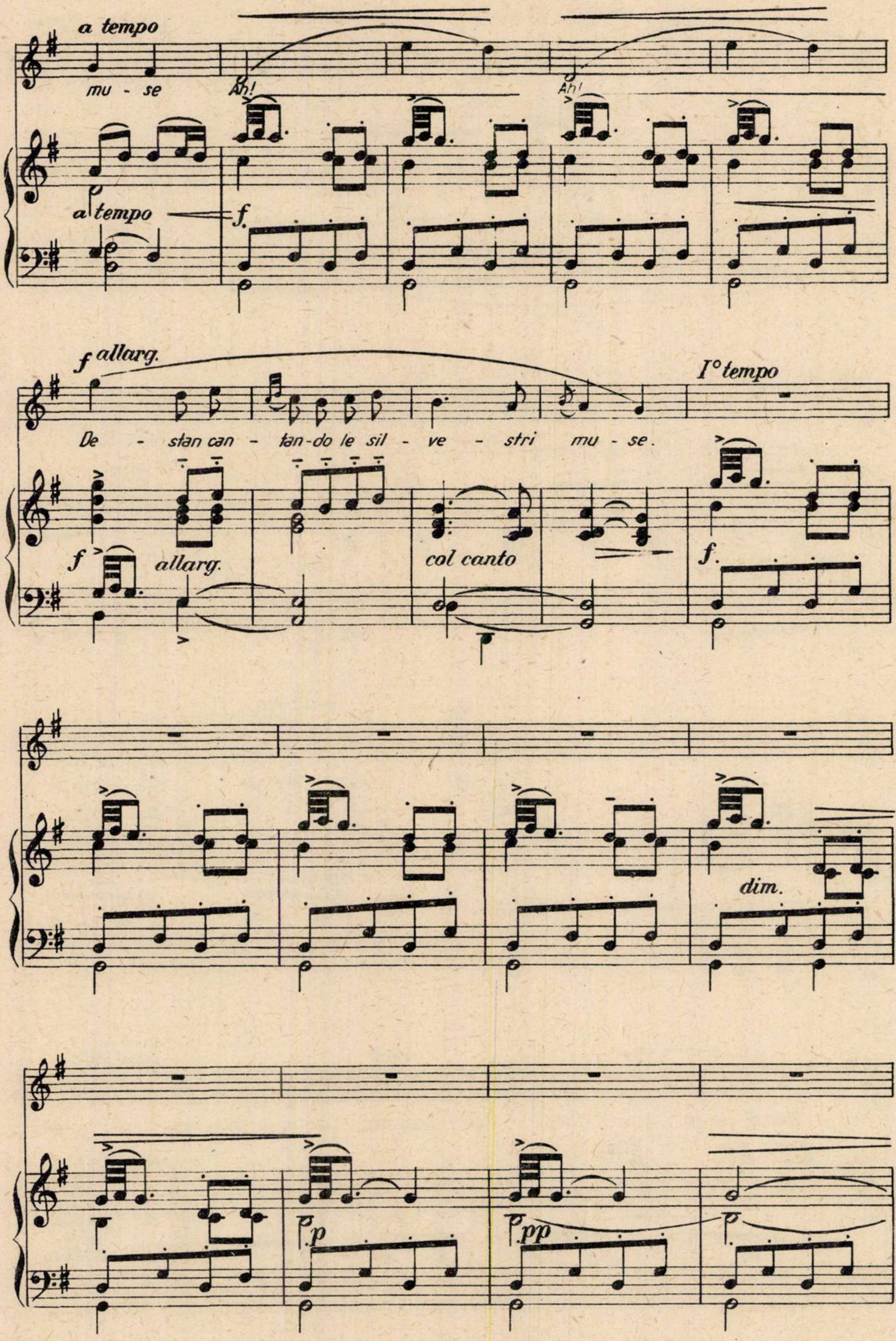
Canzonetta

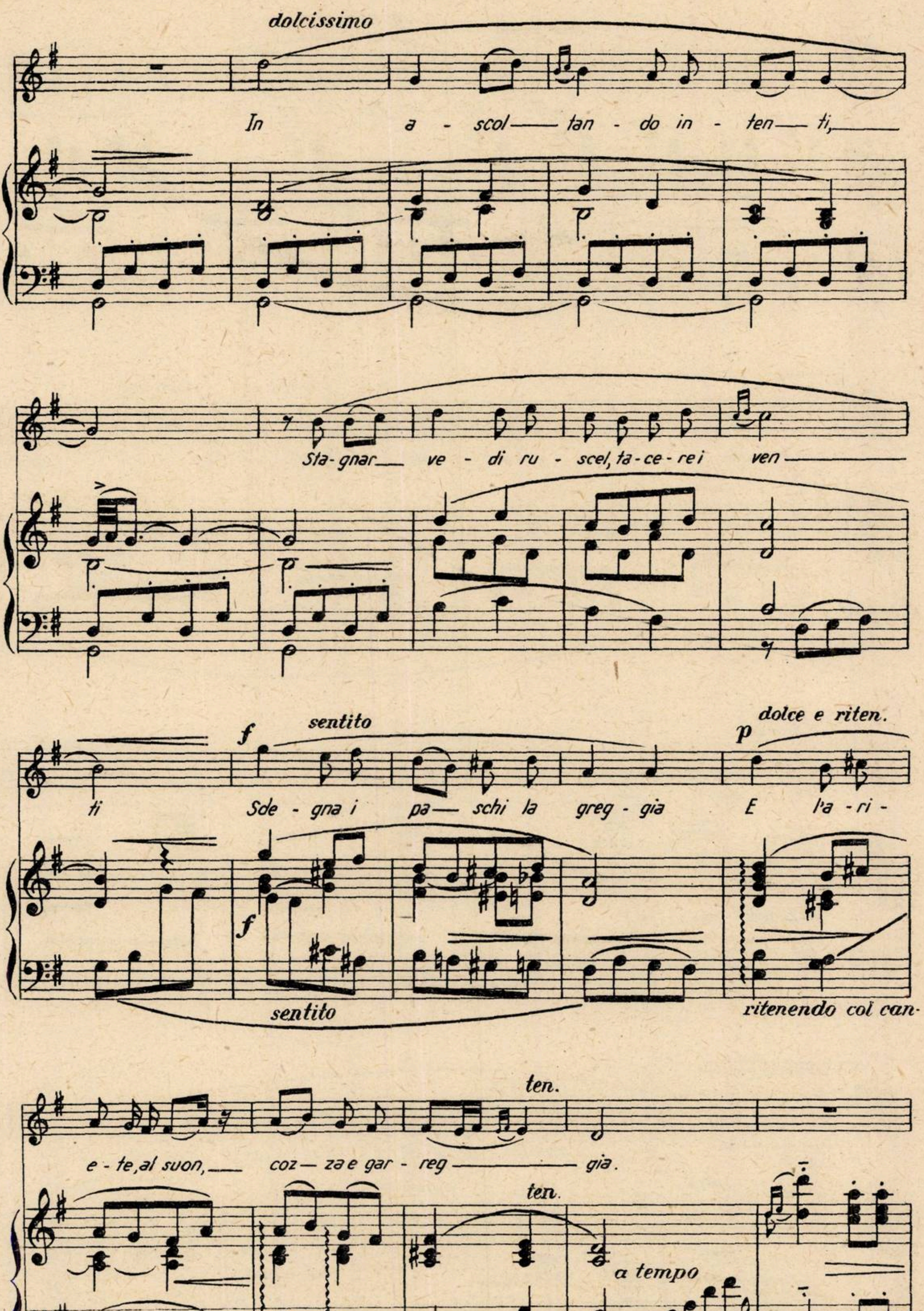
ALFONSO CASTALDI

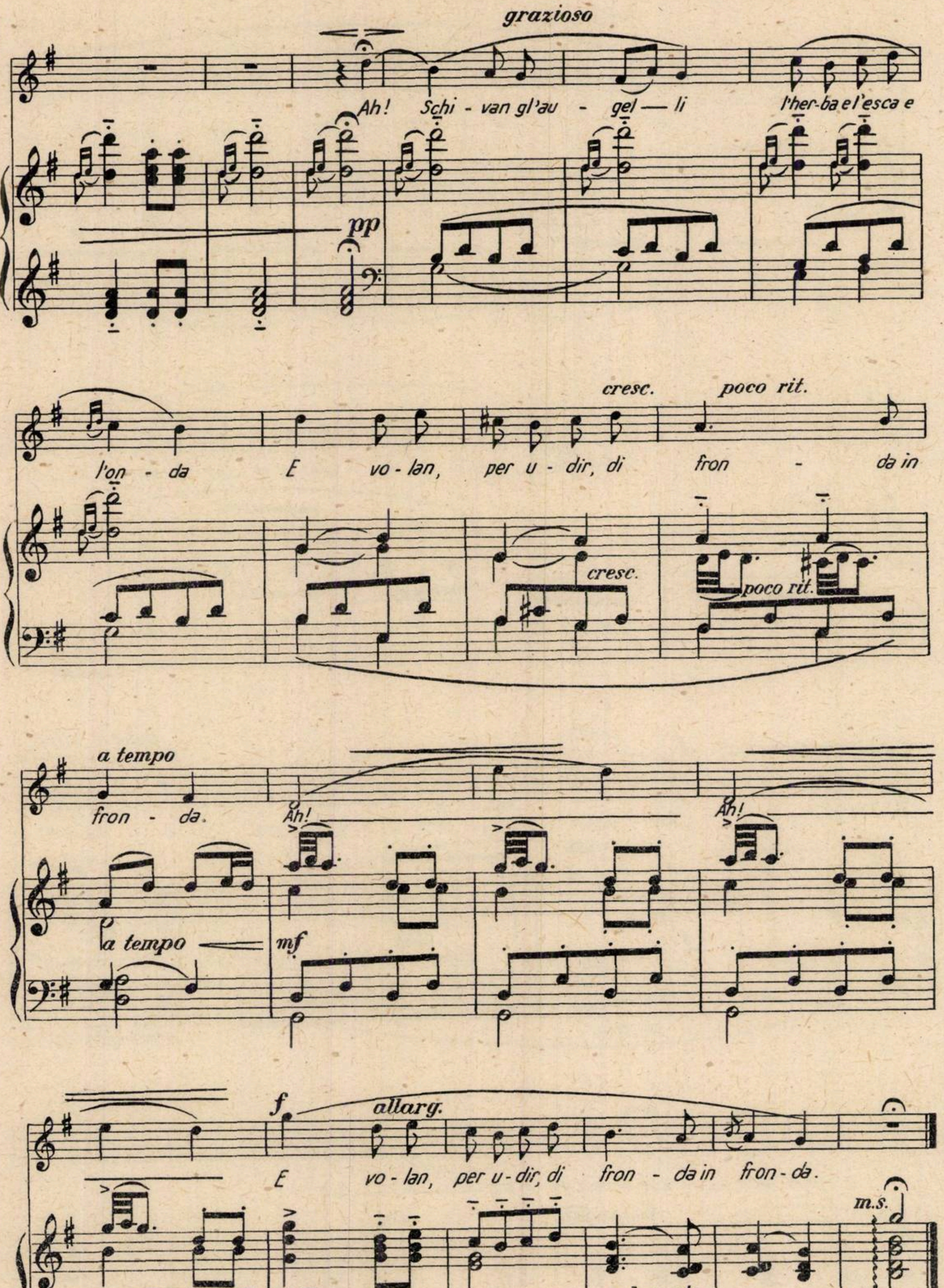
Allegretto piacevole (♩= 92)


f
dim.
p
pp
con grazia
Hor che vez — zo - sa e bel — la
Scuo-pre sue pom - pe la sta-gion no - vel


f sentito
dolce e ritenuto
-la, Ven - gon tra l'her — be e fio - ri Ze - fi - ro
f sentito
ritenendo
ten.
va — go, a - mo-reg-giando e Clo — ri!
col canto
a tempo
pp grazioso
ah! Nin - fe e pa - sto — ri, al
pp
a tempo
cresc.
poco rit.
suon di cor-na - mu - se, De - stan can - tan-do le sil - ve - stri


a tempo
mu - se
Ah!
Ah!
a tempo
f.
f allarg.
De - stan can - tan-do le sil - ve - stri mu - se.
I° tempo
f
allarg.
col canto
f.
dim.
p
pp


dolcissimo
In a - scol — tan - do in - ten — ti, —
Sta - gnar — ve - di ru - scel, ta - ce - rei ven —
sentito
f
dolce e riten.
p
ti Sde - gna i pa — schi la greg - gia E l'a - ri -
f
sentito
ritenendo col canto
ten.
e - te, al suon, — coz — za e gar - reg — gia.
ten.
a tempo

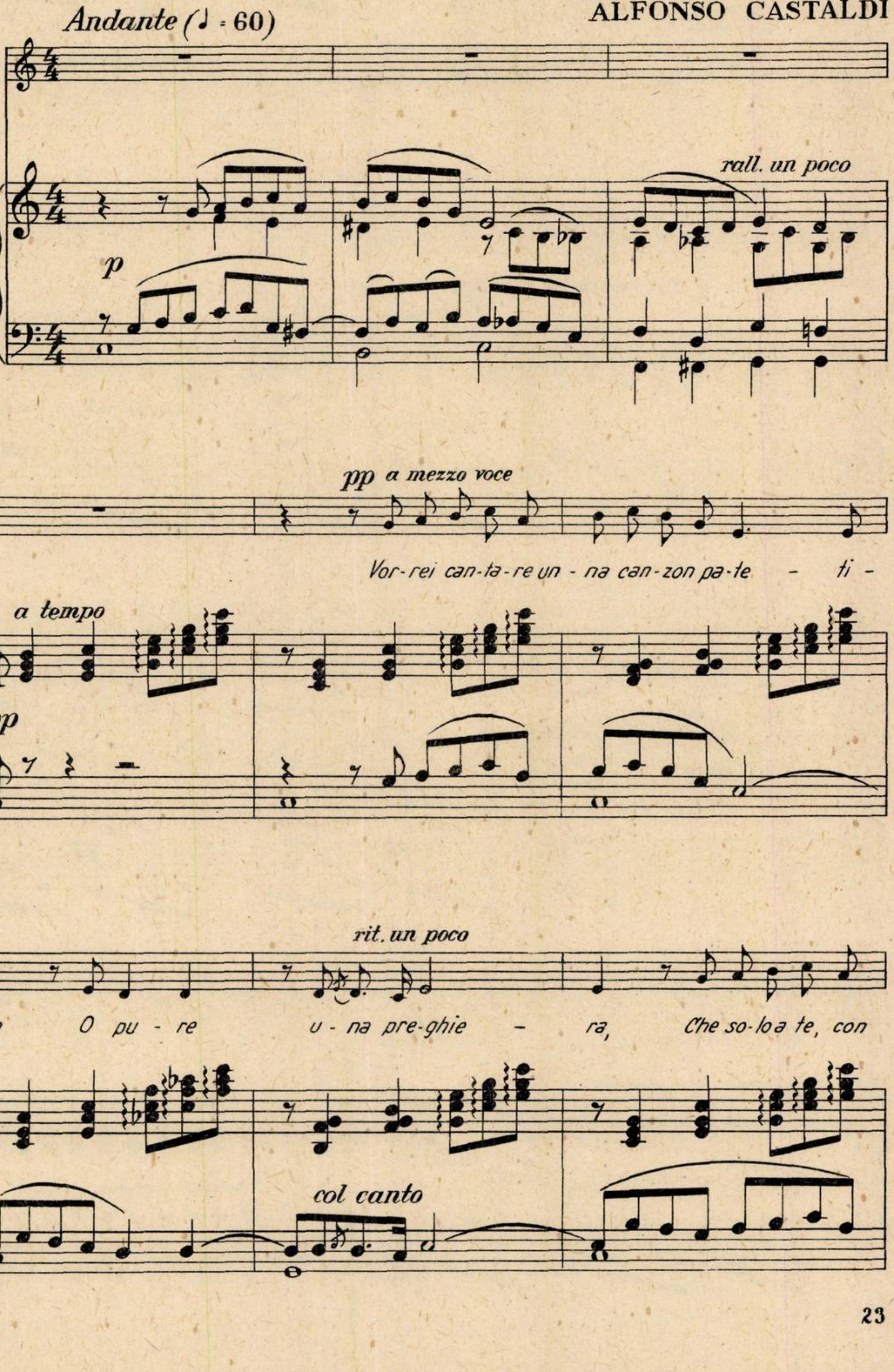

grazioso
Ah! Schi - van gl'au - gel — li l'her-ba e l'esca e
pp
cresc. poco rit.
l'on - da E vo - lan, per u - dir, di fron - da in
cresc.
poco rit.
a tempo
fron - da. Ah! Ah!
a tempo
mf
f allarg.
E vo - lan, per u - dir, di fron - da in fron - da.
m.s.
f
allarg.
col canto
ff

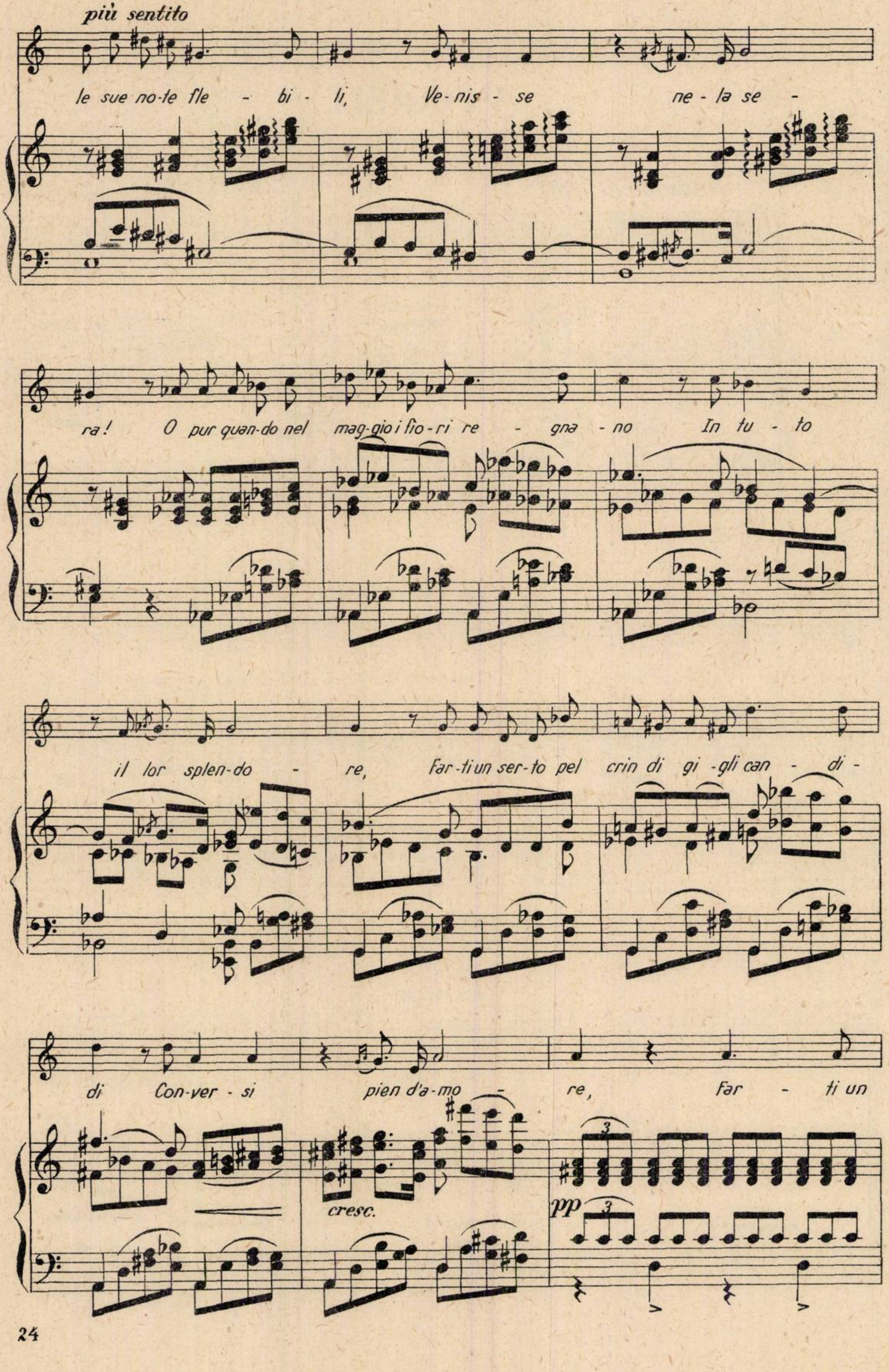
Alla gentile Signora Adelina Vico

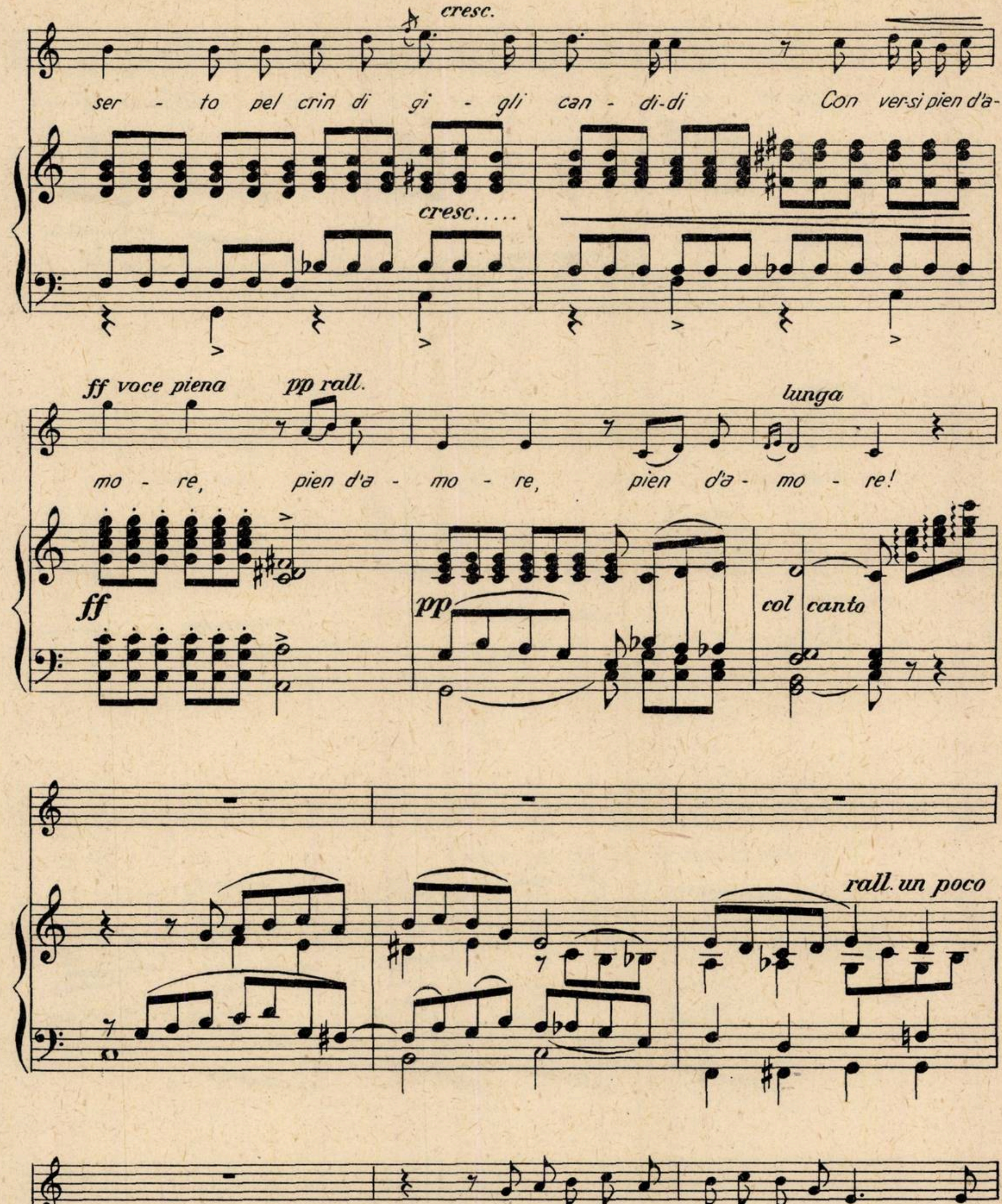
VORREI!..

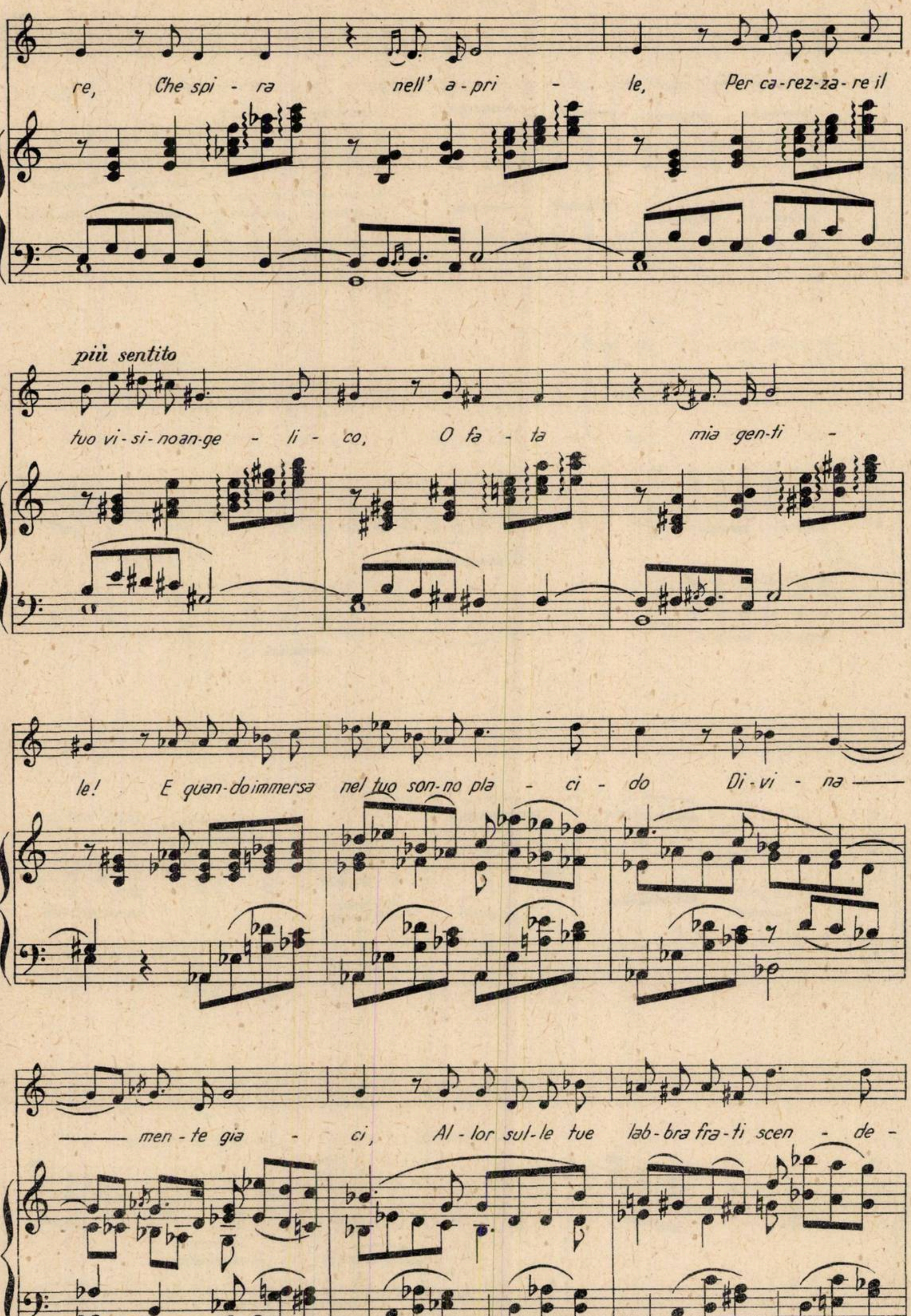
Romanță

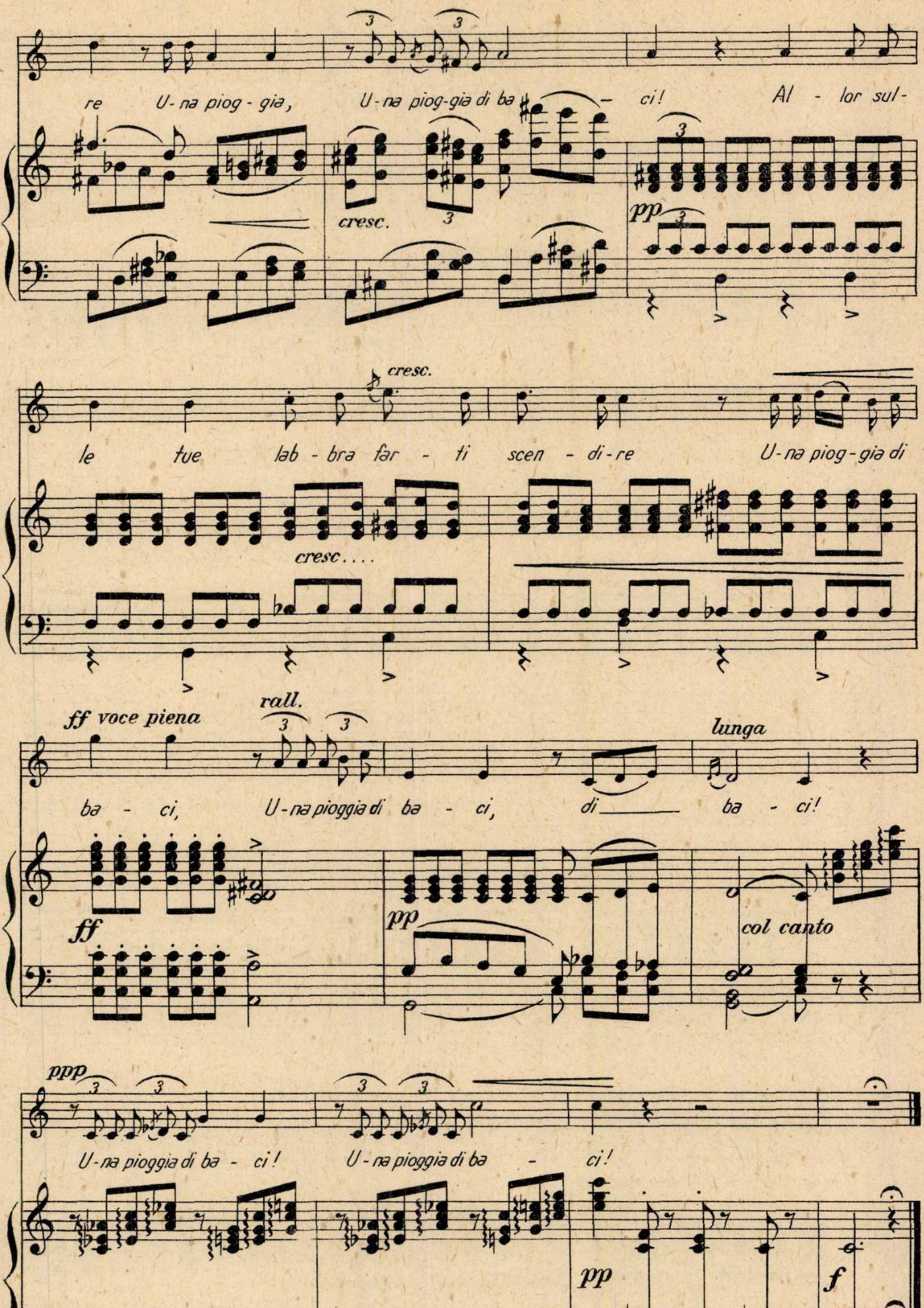
Versuri și muzica:
ALFONSO CASTALDI


Andante (♩ = 60)
p
rall. un poco
pp a mezzo voce
a tempo
pp
Vor-rei can-ta-re un - na can-zon pa-te - ti -
rit. un poco
col canto
ca O pu - re u - na pre-ghie - ra, Che so-lo a te, con


più sentito
le sue no-te fle - bi - li, Ve-nis - se ne-la se -
ra! O pur quan-do nel mag-gio i fio-ri re - gna - no In tu - to
il lor splen-do - re, Far-ti un ser-to pel crin di gi-gli can - di -
di Con-ver - si pien d'a-mo - re, Far - ti un
cresc.
pp
3


cresc.
ser - to pel crin di gi - gli can - di-di Con ver-si pien d'a-
cresc.....
ff voce piena
pp rall.
lunga
mo - re, pien d'a - mo - re, pien d'a - mo - re!
ff
pp
col canto
rall. un poco
Un dol-ce ven-ti - cel-lo vor-rei es - se-

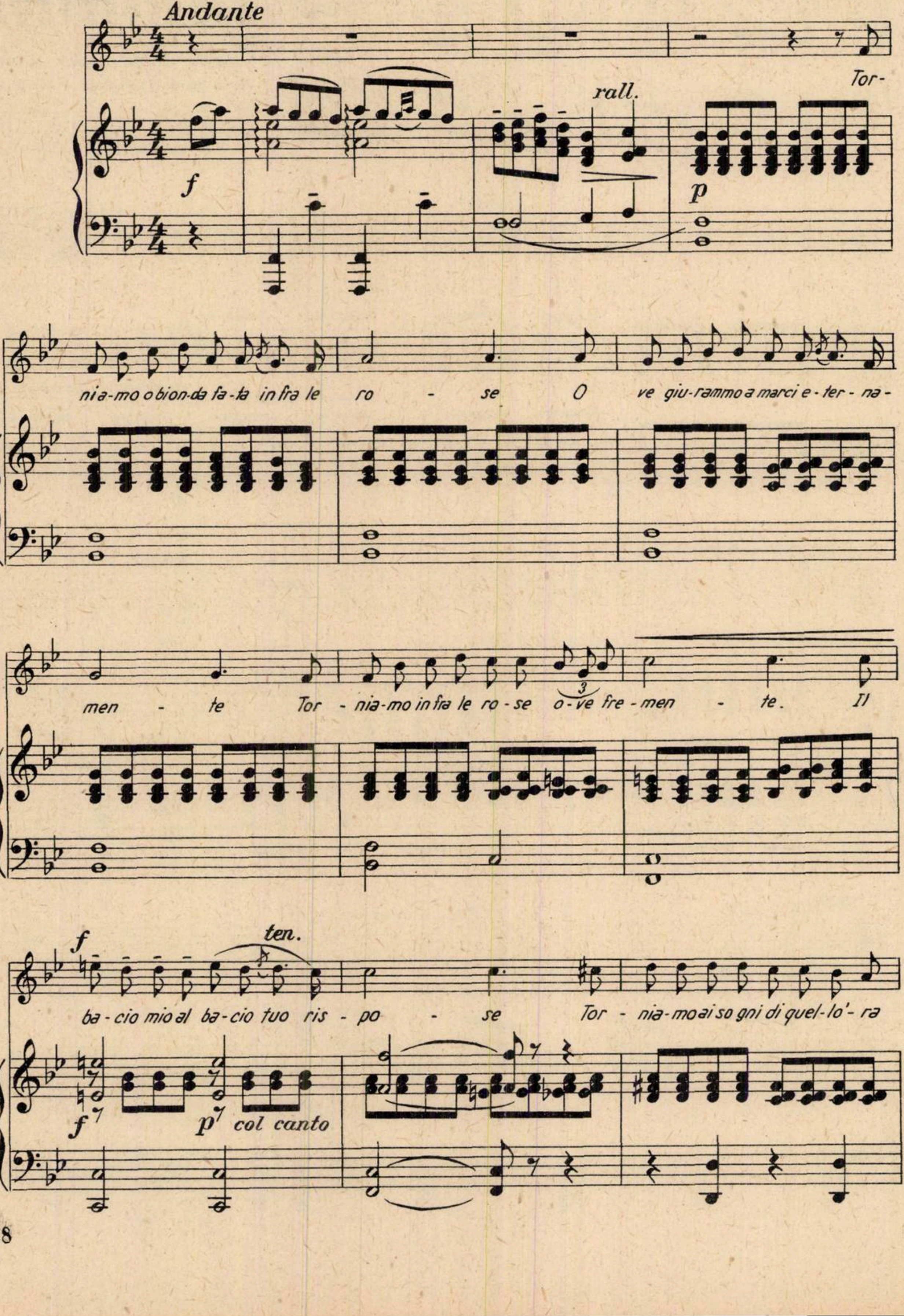

re, Che spi - ra nell' a - pri - le, Per ca - rez - za - re il
più sentito
tuo vi - si - no an - ge - li - co, O fa - ta mia gen - ti -
le! E quan - do immersa nel tuo son - no pla - ci - do Di - vi - na
men - te gia - ci, Al - lor sul - le tue lab - bra fra - ti scen - de -

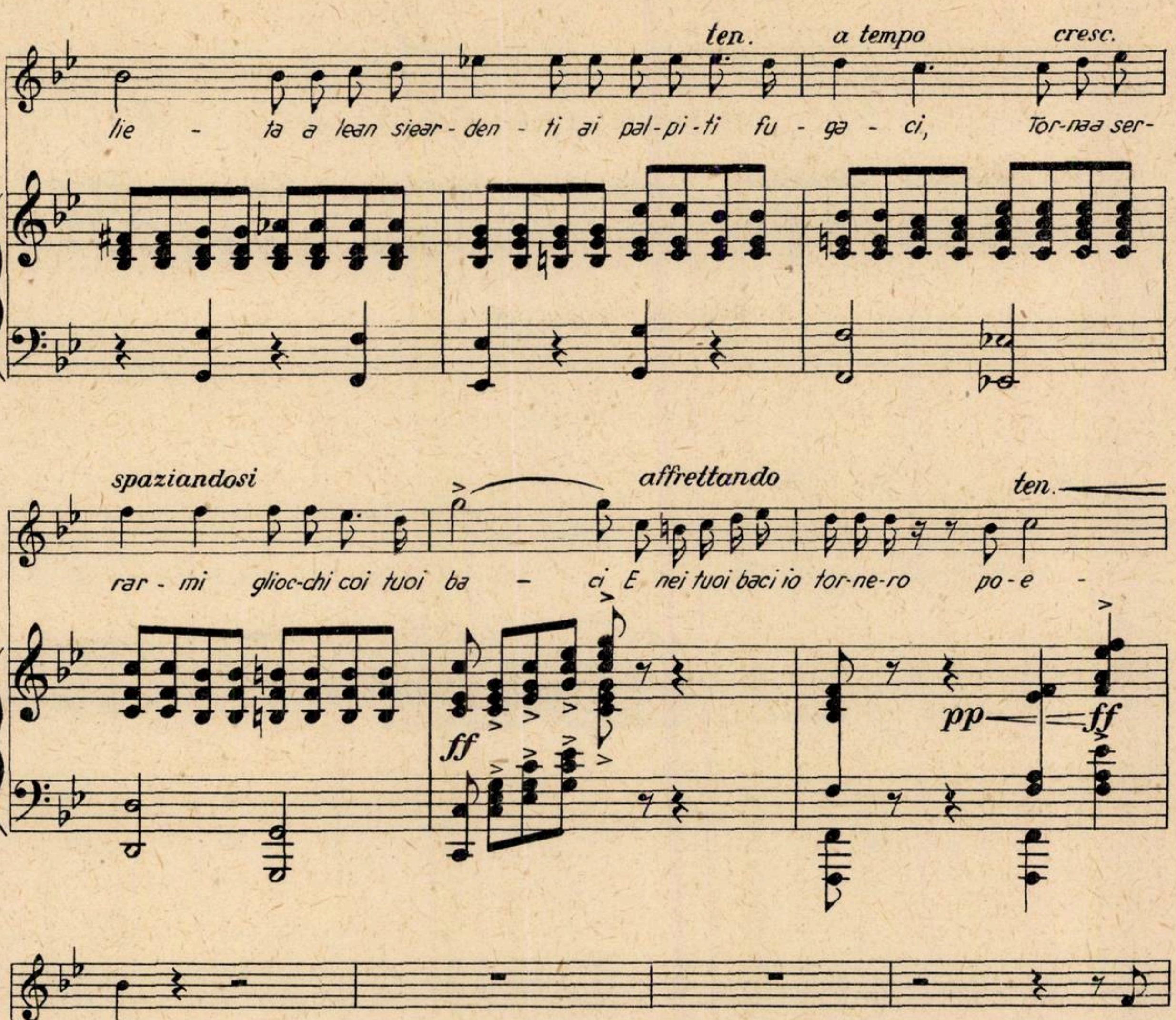

re U-na piog-gia, U-na piog-gia di ba - ci! Al - lor sul-
cresc.
pp
cresc.
le tue lab-bra far - ti scen - di-re U-na piog-gia di
cresc....
ff voce piena
rall.
lunga
ba - ci, U-na pioggia di ba - ci, di ba - ci!
ff
pp
col canto
ppp
U-na pioggia di ba - ci! U-na pioggia di ba - ci!
pp
f

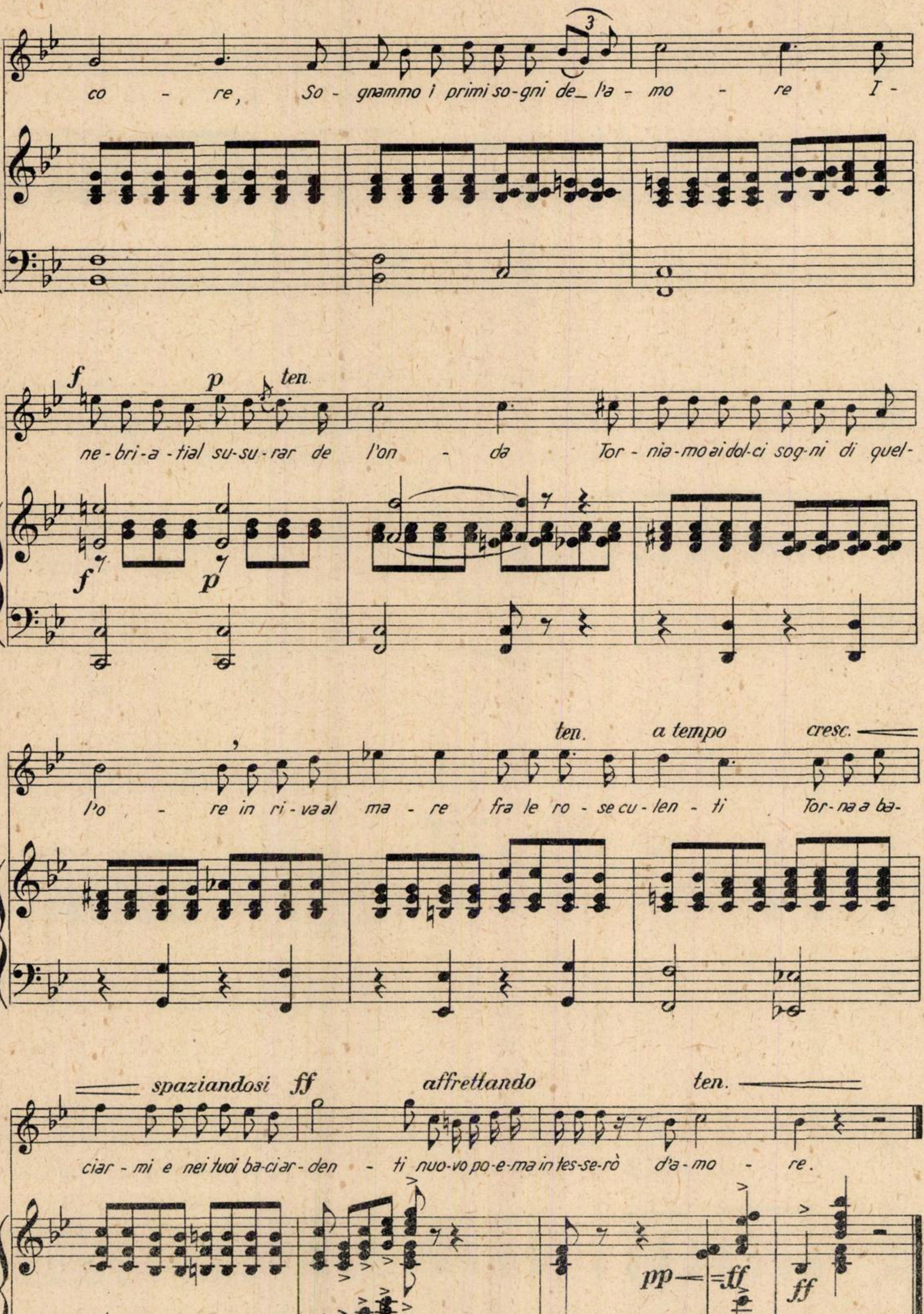
Prietenului Aristide Rota

TORNIAMO

VINCENZO D'AMBRA **ALFONSO CASTALDI**


Andante
f
rall.
p
Tor-
ni a-mo o bion-da fa-ta in fra le ro - se O ve giu-rammo a marci e-ter-na-
men - te Tor - nia-mo in fra le ro-se o-ve fre-men - te. Il
3
f
ten.
ba-cio mio al ba-cio tuo ris - po - se Tor - nia-mo ai so gni di quel-lo'-ra
f
p col canto


ten.
a tempo
cresc.
lie - ta a lean siear - den - ti ai pal - pi - ti fu - ga - ci, Tor - naa ser -
spaziandosi
affrettando
ten.
rar - mi glioc - chi coi tuoi ba - ci E nei tuoi baci io tor - ne - ro po - e -
ff
pp
ff
ta
Tor -
ff
rall.
nia - mo in vi - va al ma - reo fa - ta bion - da, O - ve, l'un l'al - tro, stret - ti for - te al

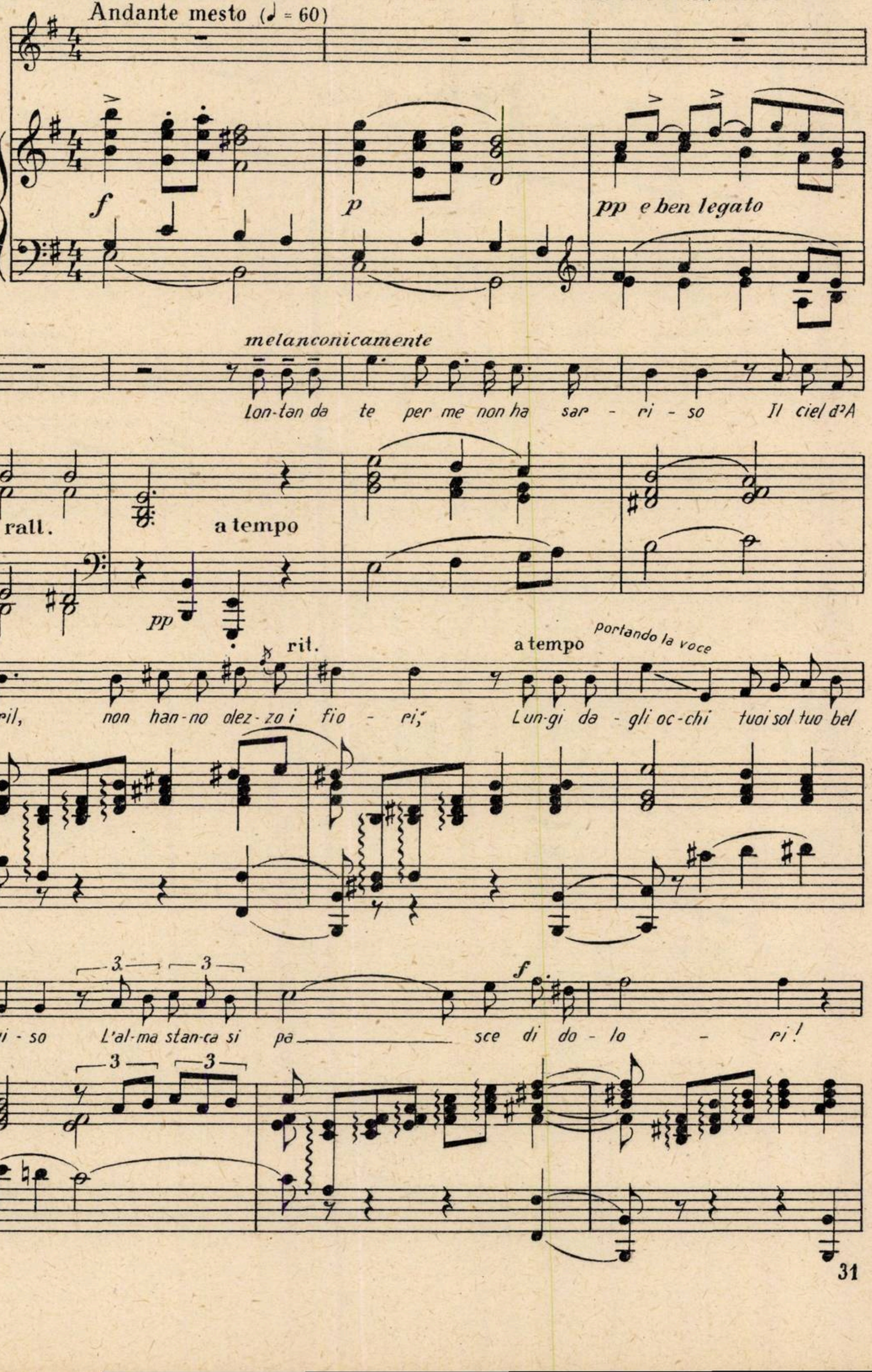

co - re, So - gnammo i primi so-gni de_ l'a - mo - re I -
3
f
p
ten.
ne-bri-a-tial su-su-rar de l'on - da Tor-nia-mo ai dol-ci sog-ni di quel-
f
p
ten.
a tempo
cresc.
l'o - re in ri-va al ma - re fra le ro-se cu-len-ti Tor-na a ba-
spaziandosi
ff
affrettando
ten.
ciar-mi e nei tuoi ba-ci ar-den - ti nuo-vo po-e-ma in tes-se-rò d'a-mo - re.
pp
ff
ff

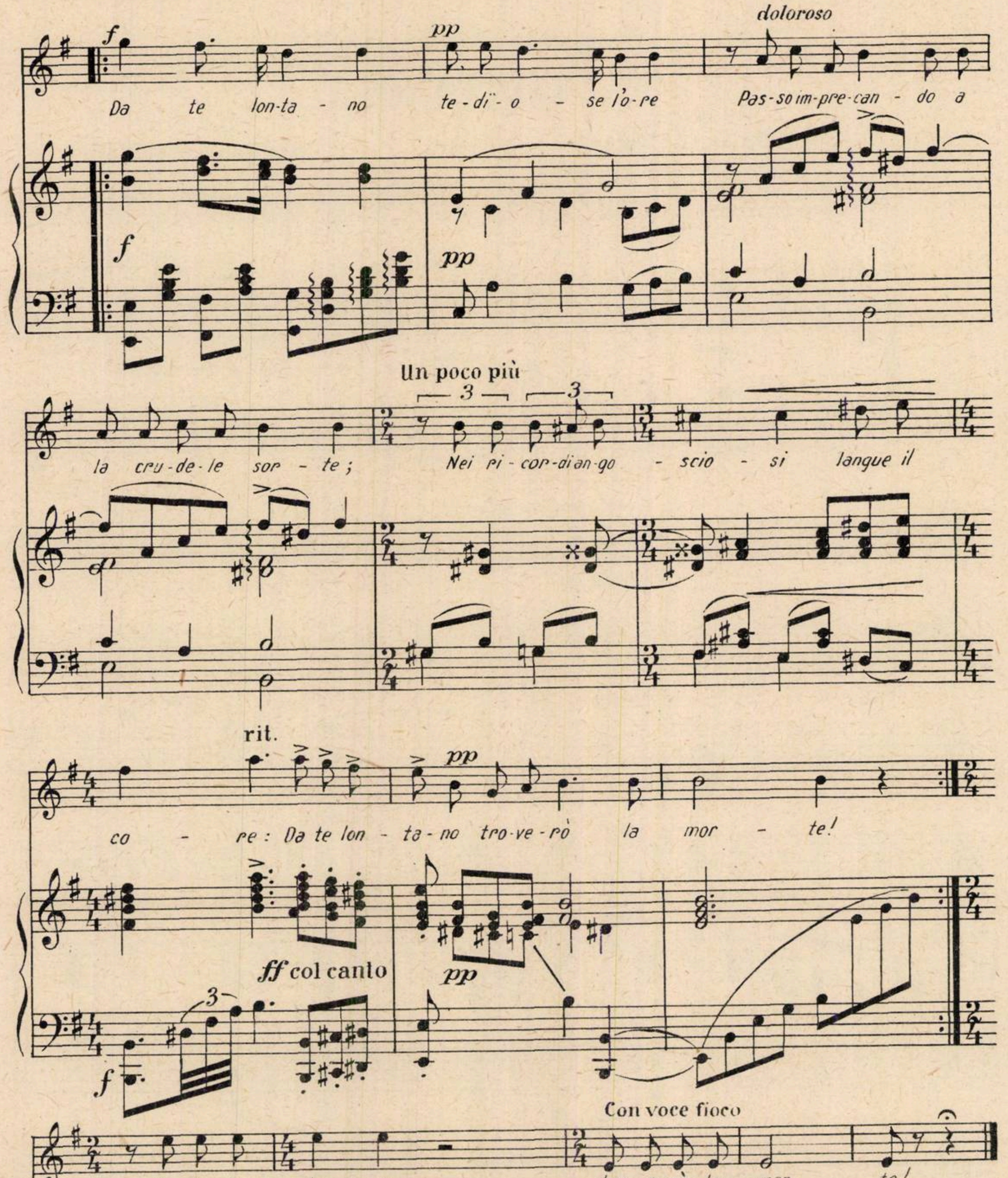
Domnișoarei Eugenia Zanelli.

LONTANO!...

Versuri:
FEDERICO CASTORANI

Muzica:
ALFONSO CASTALDI

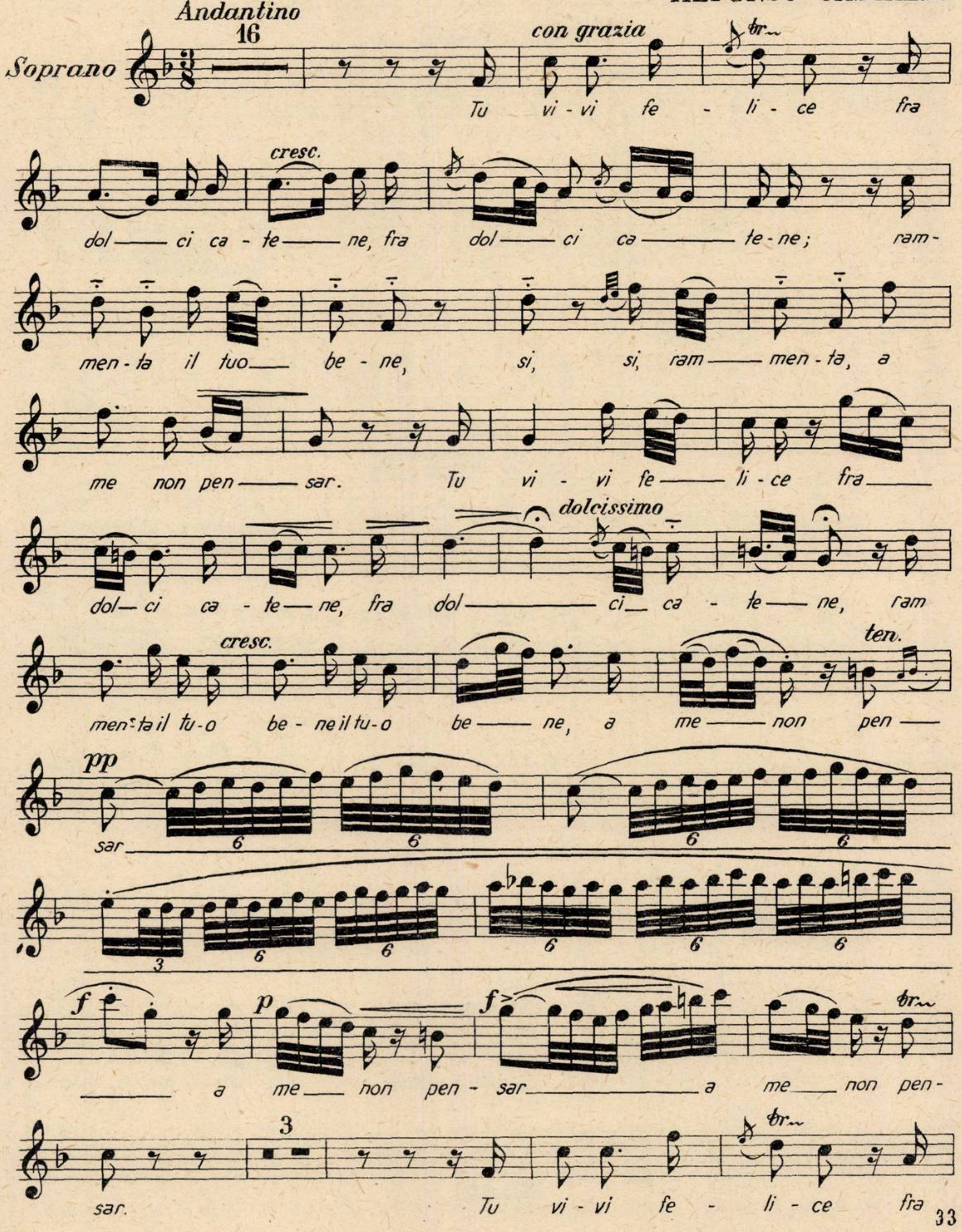

Andante mesto (♩ = 60)
f
p
pp e ben legato
melanconicamente
Lon-tan da te per me non ha sar - ri - so Il ciel d'A
rall.
a tempo
pp
rit.
a tempo
portando la voce
pril, non han-no olez-za i fio - ri; Lun-gi da-gli oc-chi tuoi sol tuo bel
3
3
f
vi - so L'al-ma stan-ca si pa sce di do - lo - ri!

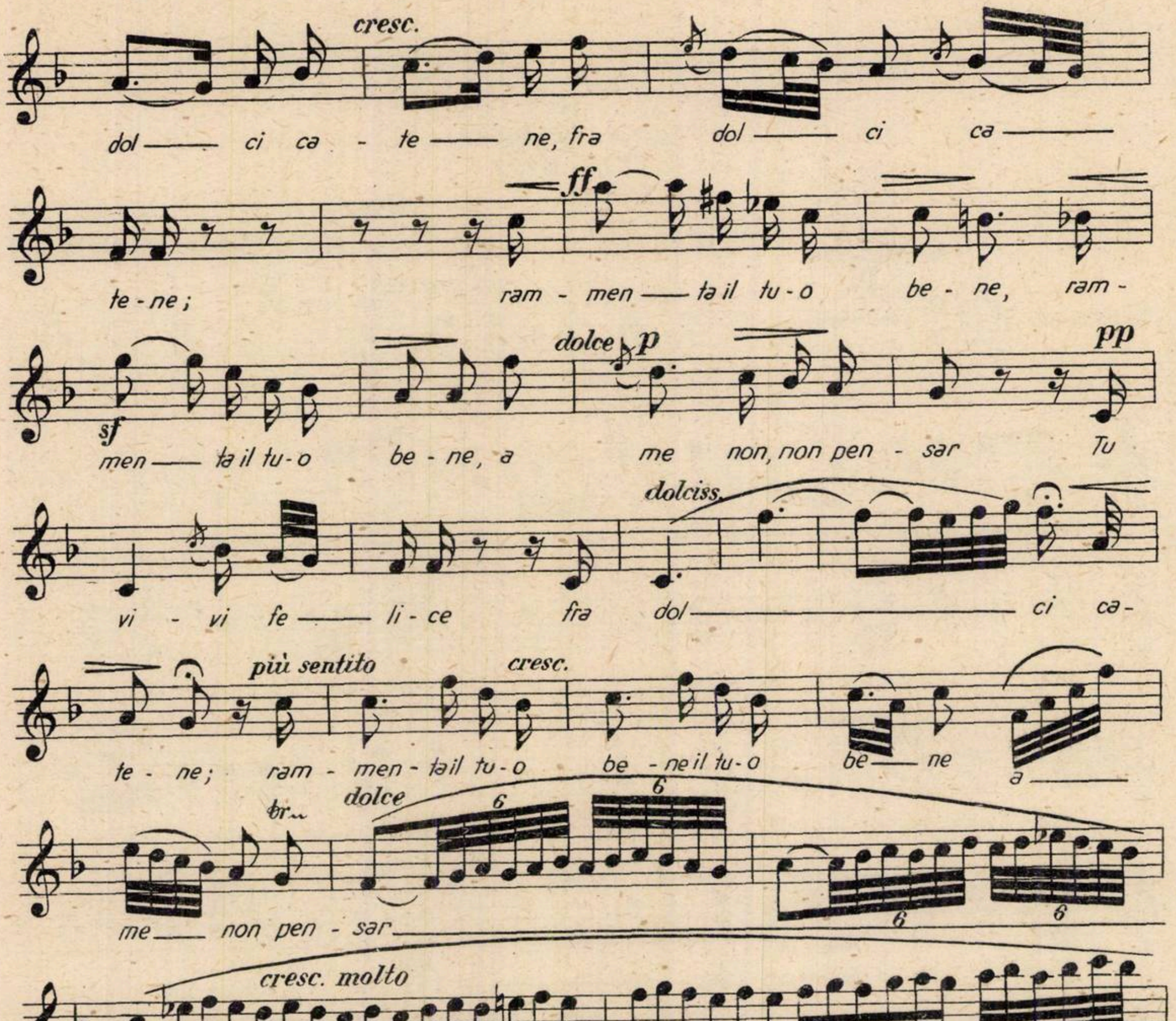

f
pp
doloroso
Da te lon-ta-no te-di-o-se l'o-re Pas-so im-pre-can-do a
f
pp
Un poco più
3
3
la cru-de-le sor-te; Nei ri-cor-di an-go-scio-si langue il
rit.
pp
co-re: Da te lon-ta-no tro-ve-rò la mor-te!
ff col canto
pp
3
f
Con voce fioco
Da-te lon-ta-no tro-ve-rò la mor-te!
p

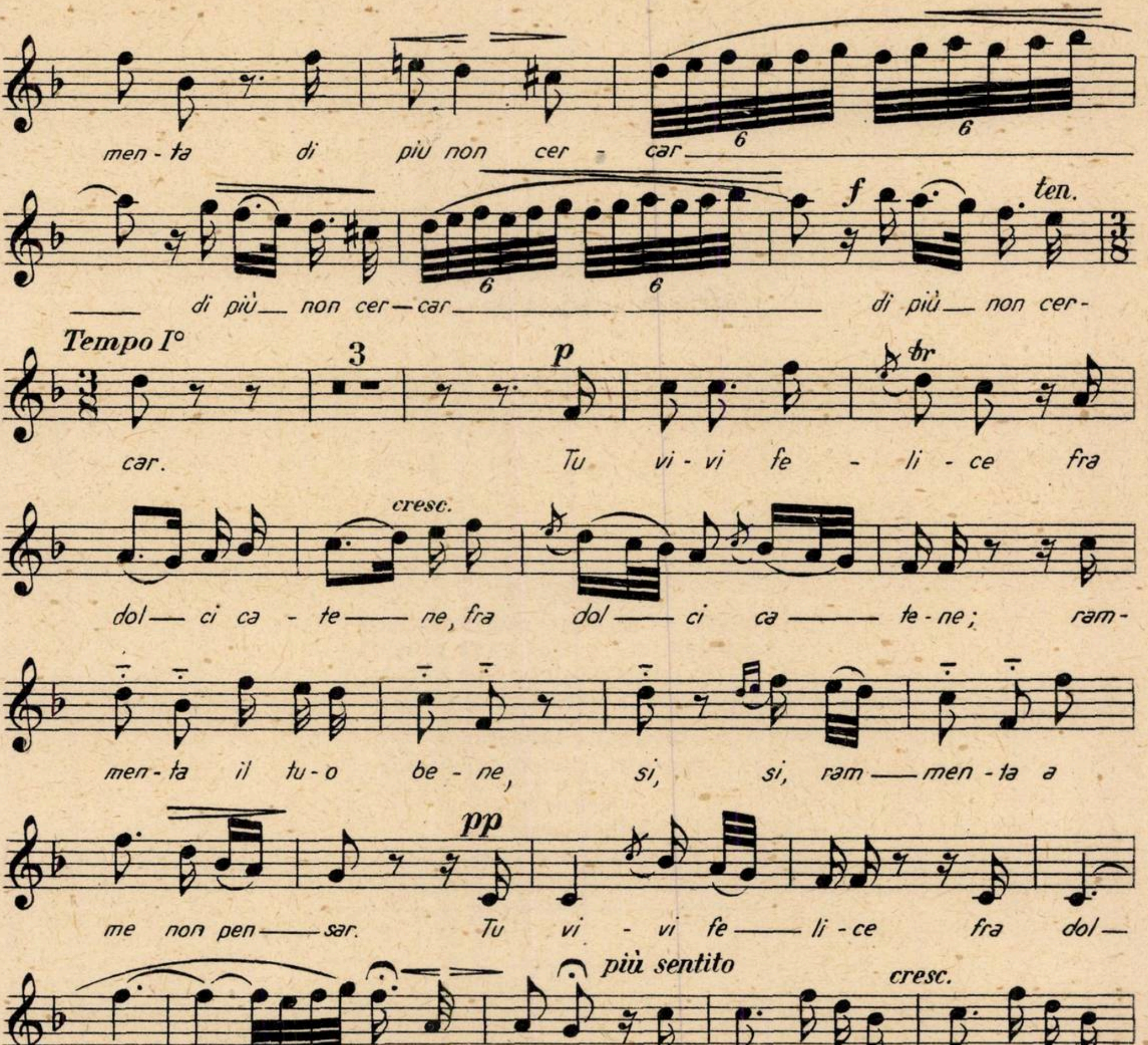
MINUETTO CANTATO

de
Tommaso Traetta
(1727 - 1779)

Revăzut și orchestrat de
ALFONSO CASTALDI


Andantino
16
Soprano
con grazia
tr
Tu vi - vi fe - li - ce fra
cresc.
dol — ci ca - te — ne, fra dol — ci ca — te - ne; ram-
men - ta il tuo — be - ne, si, si, ram — men - ta, a
me non pen — sar. Tu vi - vi fe — li - ce fra —
dolcissimo
dol— ci ca - te — ne, fra dol — ci_ ca - te — ne, ram
cresc.
ten.
men-ta il tu-o be - ne il tu-o be — ne, a me — non pen —
pp
sar
6
3
f
p
f
tr
a me — non pen - sar — a me — non pen-
3
tr
sar. Tu vi - vi fe - li - ce fra


cresc.
dol — ci ca - te — ne, fra dol — ci ca —
ff
te - ne; ram - men — ta il tu - o be - ne, ram -
sf dolce p pp
men — ta il tu - o be - ne, a me non, non pen - sar Tu
dolciss.
vi - vi fe — li - ce fra dol — ci ca -
più sentito cresc.
te - ne; ram - men - ta il tu - o be - ne il tu - o be — ne a —
tr dolce 6 6 6 6
me — non pen - sar —
cresc. molto 3 6 6 6 6 6
ten. f tr tr
— a me — non pen - sar, — a
tr tr 6 9
me — non pen - sar, a me non pen - sar.
Andante 2/4 tr
Non tur - bi il mio pian - to quell' al - ma — con — ten — ta, quell' —
tr
al — ma, quell' — al — ma — con — ten - ta; Chi so - no ram -


men - ta di piu non cer - car
di più non cer - car di più non cer -
ten.
Tempo I°
car. Tu vi - vi fe - li - ce fra
p
dol - ci ca - te - ne, fra dol - ci ca - te - ne; ram -
cresc.
men - ta il tu - o be - ne, si, si, ram - men - ta a
me non pen - sar. Tu vi - vi fe - li - ce fra dol -
pp
ci ca - te - ne; ram - men - ta il tu - o be - ne il tu - o
più sentito
cresc.
be - ne a me non pen - sar
cresc. molto
a me non pen -
sar, a me non pen - sar.
f
ff
tr

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARA ROMINA
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Calea Victoriei 141

Telefoane:
6.01.47 interior 26
6.01.43 interior 16
5.21.19

PREŢUL LEI 5

Lito-Tipografia „Fondului Muzical", str. 14 Martie nr. 25, Bucureşti — C-da 107

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ȘI A MINISTERULUI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VII NOIEMBRIE Nr. 11/1957

1640

Cuprinsul

Patru decenii (pag. 3)

Zeno Vancea

Legătura cu viața, trăsătură de bază a muzicii sovietice. (pag. 5)

SARBATORIREA LUI GEORGE ENESCU LA VIENA

Ion Dumitrescu

La dezvelirea plăcii comemorative (pag. 8)

Zeno Vancea

In orașul primei ucenicii a lui Enescu (pag. 10)

Aniversarea muzicologului E. H. Müller von Asow (pag. 12)

UN GLORIOS CENTENAR MUZICAL: CORUL DIN CHIZATAU

Scrisoarea tovarășului Dr. Petru Groza, Președintele Marii Adunări Naționale. (pag. 13)

Viorel Cosma

Manifestații sărbătorești. (pag. 14)

DIN CULTURA MUZICALA SOVIETICA

I. V. Pandelescu

David Oistrah despre școala violonistică sovietică. (pag. 17)

Ada Brumaru

Insemnări pe marginea muzicii de balet a lui Prokofiev și Haciaturian. (pag. 19)

A. Beilina

Prima operă moldovenească. Scrisoare din Chișinău. (pag. 24)

CREAȚII ROMINEȘTI

Silvian Georgescu

Cantata „Glasul lui Lenin", de Alfred Mendelsohn. (pag. 26)

DOCUMENTE MUZICALE PRIVITOARE LA LUPTA SOCIALA A POPORULUI NOSTRU

„Internaționala" într-o veche armonizare autohtonă. (pag. 30)

Fr. Schapira

Un omagiu adus „mulțimilor", de Sabin Drăgoi, în 1933. (pag. 31)

DISCUȚII

Manya Botez

Despre caracterul și rolul educației muzicale (pag. 33)

VIAȚA MUZICALA

Manifestări muzicale în Luna Prieteniei: Mezzo-soprana Zara Doluhanova — *Al. Colfescu* (pag. 36); pianista Margarita Fedorova — *Alf. Hoffman* (pag. 37); Dirijorul Otar Taktakișvili — *S. C.* (pag. 38). Violonistul Eduard Graci — *A. A. Sarvaș* (pag. 38); Spectacolele Teatrului Moldovenesc de Operă și Balet în turneu la Iași — *Sorin Vînătoru* (pag. 38); *Alte concerte:* Damnațiunea lui Faust în prezentarea corului și orchestrei Radio — *Ada Brumaru* (pag. 40); Recitalul pianistei Maria Fotino (pag. 41) și Recitalul lui Gheorghe Halmoș — *A. H.* (pag. 42); Muzica de cameră în sala Dalles — *St. Niculescu* și *A. Cassvan* (pag. 42). Cronica discului — *C. Teodoriu* (pag. 44).

Luna culturii.

Supliment

Alfonso Castaldi

LUCRARI INSTRUMENTALE ȘI CORALE

IV

40 pagini Lei 5

Patru decenii

Marea Revoluție din Octombrie a avut o luminoasă însemnătate istorică pentru politică și economie, pentru arta și cultura lumii. Uraganul care a măturat vechea putere politică a țărilor și a burgheziei, a adus un suflu nou în toate domeniile vieții sociale. Arta muzicianului, știința biologului și chiar existența personală a omului au căpătat o vatră nouă pe care flacăra vieții și forței creatoare aveau să le transforme într-o văpaie puternică.

Din primele clipe ale existenței ei, revoluția s-a preocupat de toate aspectele vieții sociale, mobilizînd în slujba biruinții socialismului, cele mai largi forțe ale intelectualității ruse, cu vechi tradiții progresiste. Aceste tradiții ale culturii ruse sînt reprezentate prin Pușkin și Tolstoi, prin Glinka și Musorgski, prin Repin și Suricov, prin Secenov și Mendeleev, prin Herțen și Cernîșevski și prin alți cărturari legați de popor, de idealuri înaintate. Sînt cunoscute cuvintele prin care Musorgski arăta că „artistul nu poate să se țină departe de viața înconjurătoare". Este cunoscută atitudinea protestatoare adoptată de Rimski-Korsakov în timpul revoluției din 1905. Și exemplele s-ar putea înmulți.

În lumina acestor tradiții înțelegem mai bine faptul că de îndată după Marele Octombrie cei mai de seamă artiști și învățați au pornit să slujească cu hotărîre cauza revoluției.

În muzică, de pildă, la Conservatorul din Petrograd — intrat alături de cel din Moscova sub îndrumarea Comisariatului Poporului pentru învățămînt, în urma decretului semnat la 12 iulie 1918 de Lenin — își desfășoară activitatea Alexandru Glazunov și Maximilian Steinberg; la cel din Moscova — M. Ippolitov-Ivanov, S. Vasilenko, K. Igumnov, A. Goldenvaiser, R. Glier, N. Miaskovski ș.a. Ilustrul muzicolog Boris Asafiev publică în 1919 prețiosul său „Ghid de concert" în ajutorul noului public care ajunsese să aibă acces în sălile — odinioară ermetice — de concert, și în anul următor monografii de popularizare despre Ceaikovski, Liszt, Rahmaninov ș.a., care se distribuiau la concertele populare special consacrate acestor muzicieni. La operele sovietice cîntau Șaliapin, Nejdanova, Sobinov și alți eminenți muzicieni ce-și dădeau concursul și la marile concerte festive populare.

Dacă în primele timpuri, problemele care se puneau muzicienilor ruși se reduceau, în esență, la întrebarea „Pentru sau contra?" încetul cu încetul acestea deveneau din ce în ce mai complexe și dificile. Toți muzicienii progresiști erau de acord că vremurile noi cereau o muzică nouă. Dar felul cum trebuie înțeleasă această noutate stîrnea naturale discuții. Pe de o parte era evident că această muzică trebuie să fie legată de masele largi populare, ceea ce a dus la o înflorire remarcabilă a genului cîntecului de masă mobilizator. În anii 20 a fost creată „Asociația rusă a muzicienilor proletari" (R. A. P. M.), care a avut un rol însemnat în dezvoltarea cîntecului. Paralel, însă, activa „Asociația Muzicii Contemporane" (A. S. M.). Sub lozinca „revoluționării" muzicii, protagoniștii acestei asociații propovăduiau renunțarea la moștenirea clasică, la principiile ei fundamentale și adoptarea deplină a tuturor curentelor moderniste apusene aflate în opoziție față de academismul clasic. Fără a înțelege că esența „înnoirilor" majorității moderniștilor apuseni era legată de forma muzicală, muzicienii din A.S.M. au deschis calea unei proslăviri exclusive a acestui gen de muzică. Or, chiar dacă în cadrul preocupărilor formale, muzicienii moderniști au adus îmbogățiri ale mijloacelor de expresie ale muzicii, în ceea ce privește însemnătatea socială a muzicii lor, ei aduceau o îndepărtare de la tradițiile progresiste clasice.

Revoluția nu fusese însă făcută de dragul revoluției ci era o revoluție socială, o revoluție profund populară, o revoluție a celor mai largi mase democratice. Revoluția avea deci nevoie de o artă capabilă să desfete și să convingă aceste mase largi; o muzică ultramodernistă nu era deci capabilă să răspundă acestui deziderat și nu producea decît un inevitabil divorț între creatori și public.

În legătură cu această situație, Lenin arătase într-o convorbire cu Clara Zetkin că arta aparține poporului, că prin rădăcinile ei cele mai adînci, ea trebuie să pătrundă în adîncurile maselor largi ale oamenilor muncii, să fie pe înțelesul acestor mase și apreciată de ele, să unească sentimentele, gîndirea și voința acestor mase, să le ridice. Lenin subliniase menirea artei de a trezi în aceste mase simţul artistic şi de a-l dezvolta.

Lenin arătase că „Frumosul trebuie păstrat, luat ca model, de la el trebuie să porneşti, chiar dacă-i „vechi". Marele conducător al revoluţiei a denunţat atitudinea nihilistă faţă de moştenirea culturală şi prosternarea în faţa a ceea ce este nou în arta apuseană burgheză, ca în faţa unei divinităţi.

Se înţelege că situaţia la care se referea Lenin nu putea dăinui multă vreme. Proletcultiştii au fost într-adevăr înfrînţi. Lenin a lămurit problemele legăturii culturii noi cu cea veche, caracterul autentic popular, partinic, pe care trebuie să-l aibă această cultură nouă. Indemnurile leniniste au luminat drumul culturii noi. Tendinţa de afirmare a frumuseţii omului liber, a luptei nobile de însemnătate istorică mondială a omului sovietic, a devenit trăsătura predominantă a culturii sovietice. Lupta nu a fost uşoară. Două lumi se înfruntau, două culturi, două ideologii — una pierzînd mereu terenul de sub picioare, cealaltă cîştigînd mereu în putere şi frumuseţe.

Cu mult înainte de Marele Octombrie, Gorki — întemeietorul literaturii sovietice — exclamase în „Azilul de noapte" : „Omul — ce mîndru răsună acest cuvînt". Credinţa în om, participarea la bucuriile şi suferinţele sale, la luptele şi biruinţele sale au înflăcărat pe cei mai de valoare oameni de cultură sovietică. Capodoperele lui Gorki şi Maiakovski, ale lui Eisenstein şi Pudovkin, ale lui Satian şi Gherasimov şi ale atîtor altor eminenţi creatori de artă sovietici stau mărturie a acestui fapt.

In domeniul muzicii, apele au început să se limpezească. S-au afirmat talente tinere ca cel al lui Şostakovici — a cărui primă simfonie, scrisă pe băncile Conservatorului sovietic leningrădean, a făcut înconjurul lumii. Serghei Prokofiev, reîntors în patrie în 1938, şi-a pus toată forţa creatoare în slujba noii culturi sovietice, îmbogăţind-o cu lucrări de cea mai înaltă valoare. In dezvoltarea muzicii noi sovietice, de un mare ajutor a fost Hotărîrea C.C. al P.C.U.S. din 23 aprilie 1932 „Cu privire la reorganizarea artistico-literară", care a jucat un rol de o importanţă covîrşitoare în evoluţia de mai tîrziu a culturii muzicale sovietice. Cu acest prilej se desfiinţau vechile asociaţii exclusiviste, antagonice şi se creau uniuni artistice capabile să unească forţele ataşate regimului sovietic. Atunci, prin firea lucrurilor, s-au impus concluzii practice cu privire la esenţa şi caracterul artei sovietice ; pentru ca arta să-şi poată îndeplini menirea de a răspunde cerinţelor estetice ale maselor şi de a le înrîuri, a le uni şi ridica, ea trebuie să fie accesibilă acestor mase, să depene mai departe firul tradiţiei înaintate, proclamînd adevărurile vremurilor noi, socialiste.

„Adevărul este întotdeauna revoluţionar" spusese Lenin. A zugrăvi adevărul epocii socialiste, în esenţa sa cea mai profundă, a devenit cerinţa căreia cei mai de seamă artişti i-au răspuns. Atunci a apărut şi noţiunea de „realism socialist" — sintetizînd complexul de principii legate de noua metodă a realismului epocii socialiste, a realismului care educă oamenii muncii în spiritul socialismului.

Această metodă a devenit curînd dominantă în Uniunea Sovietică, atît în R.S.F.S.R. cît şi în celelalte republici. Potrivit condiţiilor istorice în care se dezvoltaseră culturile naţionale din republicile unionale, realismul socialist capătă în artă concretizări diferite. Inainte de Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, muzica unui şir de popoare din Rusia ţaristă era reprezentată numai prin creaţia populară-vocală şi instrumentală. Astfel, de pildă, muzica cultă başkiră sau cea uzbecă apar de-abia în anii puterii sovietice sub forma, mai întîi, a unor prelucrări şi adaptări de melodii populare, pentru a ajunge în zilele noastre la opere, simfonii, lucrări de muzică de cameră.

In R.S.F.S.R. situaţia era diferită. Cultura muzicală rusă ajunsese încă înainte de revoluţie la o dezvoltare pentru care stau mărturie operele lui Musorgski şi Ceaikovski, şi deci avea o problematică diferită. Se înţelege că altfel se puneau problemele realismului socialist, ale întregii culturi muzicale sovietice, în R.S.F.S.R. şi altfel în alte republici unionale.

Realismul socialist, în esenţă, putea însă satisface necesităţi de dezvoltare atît de variate. De acest lucru stau mărturie creaţiile muzicale de mare însemnătate artistică, bucurîndu-se de o apreciere mondială, ale lui Prokofiev, Miaskovski, Şostakovici, Haciaturian, Sviridov, Novikov, Muradelli ş.a. Victoriile muzicii sovietice din acest pătrar de veac s-au obţinut tocmai sub semnul realismului socialist, sub semnul partinităţii artei, sub semnul luptei împotriva formalismului şi spiritului decadent. Cerinţelor estetico-educative ale poporului sovietic le răspundeau lucrări muzicale în stiluri şi genuri variate — de la stilul „operei cu cîntece" a lui Dzerjinski, la cel linear al cvartetelor şostacoviciene, de la cîntecul de masă la preludiul şi fuga pentru pian. Unirea trăsăturilor estetice şi etice înaintate socialiste — caracteristică realismului socialist — era evidentă în toate creaţiile valoroase ale muzicii sovietice. Astfel practica a anulat multe şabloane ale dogmaticilor.

De un hotărîtor ajutor în lămurirea deplină a acestor probleme au fost intervenţiile organelor de partid, lichidarea pînă la capăt a rămăşiţelor cultului personalităţii.

Ele au scos în evidenţă cît de larg cuprinzătoare este metoda realismului socialist, lucru firesc dacă ţinem seama că e legată de infinita varietate a vieţii însăşi, de bogăţia de cuprindere a concepţiei umanist socialiste despre viaţă.

Iată ce explică marile succese ale muzicii sovietice.

La patru decenii după Marele Octombrie, muzica sovietică este într-un avînt continuu, răspunzînd din ce în ce mai cuprinzător ce-

rinţelor artistice variate ale intelectualului rus şi colhoznicului uzbeh, ale savantului de primă generaţie din Tadjikistan şi muncitorului din minele Donbasului. Înaintea lui „Sputnik“, muzica sovietică a făcut de nenumărate ori înconjurul globului, ducînd mesajul nobil al artei socialismului biruitor.

Cuceririle teoretice şi artistice ale muzicii sovietice, rod al talentului şi gîndirii creatoare a artiştilor sovietici şi al înţeleptei lor îndrumări de către Partid, constituie un izvor de preţioase învăţăminte pentru toţi oamenii de artă ce-şi desfăşoară activitatea creatoare în ţările socialiste, pentru toţi acei ce-şi dăruiesc forţa artistică biruinţii cauzei umanismului, socialismului.

Pe temeiul realismului socialist, muzicienii noştri au obţinut succese remarcabile în toate genurile. Generaţii diferite îşi aduc aportul la crearea culturii noastre muzicale noi, în dezvoltarea căreia experienţa muzicii sovietice este nepreţuită.

* * *

Legătura cu viaţa, trăsătură de bază a muzicii sovietice

de ZENO VANCEA

Una din caracteristicile fundamentale ale muzicii sovietice este strînsa ei legătură cu viaţa, cu societatea, participarea însufleţită a compozitorilor sovietici la toate problemele care frămîntă şi care au frămîntat societatea sovietică în cei patruzeci de ani ai existenţei ei. Aceasta este determinată în primul rînd de conştiinţa compozitorilor de a fi artişti *cetăţeni,* de convingerea de care sînt pătrunşi că arta, avînd o eminentă funcţie socială, nu şi-o poate îndeplini decît în cazul cînd creatorii se identifică cu pasiune cu ideile progresiste, sentimentele ce animă societatea în care trăiesc, dîndu-le glas în propria lor creaţie. Această convingere este desigur rezultatul unei educaţii cetăţeneşti, o urmare firească a unei îndrumări de zeci de ani, pe care Partidul Comunist a dat-o creatorilor din toate domeniile artei în anii puterii sovietice. Dar această conştiinţă socială se sprijină şi pe o veche tradiţie, căci încă de la începuturile ei, în muzica rusă a existat un puternic ecou al frămîntărilor sociale ale vremii, iar compozitorii ruşi, mari şi mici, au considerat arta lor ca un mijloc de luptă împotriva teroarei ţariste, a inegalităţilor sociale, ca un mijloc de luptă pentru libertate şi progres. Aceste tendinţe se vădesc în creaţiile — de modestă valoare artistică încă — ale generaţiei compozitorilor de vodeviluri şi comedii muzicale, care marchează un prim început de eliberare a muzicii ruse de sub tutela muzicii italiene, — atotstăpînitoare pînă la o anumită dată. Se vădesc apoi în creaţia lui Glinka şi Dargomîjsky, dar mai ales în aceea a compozitorilor aparţinînd grupului celor cinci, precum şi în creaţia lui Ceaikovski.

Însuşi faptul că Balakirev, şeful spiritual al „celor cinci“, a fost printre primii compozitori ruşi care au cules şi notat melodii ale ţăranilor ruşi, precum şi faptul că atît el cît şi confraţii săi au folosit asemenea melodii populare autentice sau teme proprii inventate în spiritul acestor melodii, nu se datoresc numai unor considerente estetice, ci dincolo de acestea, au o vădită semnificaţie ideologică. Căci aceşti compozitori, ca şi poeţii, scriitorii înaintaţi din vremea aceea, împărtăşesc convingerea că apariţia în domeniul artei, a imaginii maselor oprimate prevesteşte apariţia lor apropiată pe scena istoriei.

Nu întîmplător Musorgski a ales pentru operele sale — mari fresce istorice — teme în care poporul joacă rolul principal, creînd astfel drama muzicală populară, şi iarăşi nu întîmplător aceste drame muzicale s-au izbit de opoziţia vehementă a publicului aristocratic rus.

În lumina acestor fapte, cuvintele lui Musorgski — adevărată profesie de credinţă în ceea ce priveşte semnificaţia socială a muzicii — anume că muzica este un mijloc de comuniune între oameni, capătă un înţeles deosebit de adînc. Fiindcă Musorgski, ca şi ceilalţi compozitori din grupul său, nu a ţinut în creaţia sa să comunice oamenilor atît sentimentele sale pur personale — cum este cazul la majoritatea compozitorilor romantici din Europa occidentală din acea vreme — cît sentimentele generale umane, un conţinut emoţional care oglindeşte suferinţele şi luptele maselor oprimate din Rusia ţaristă, fiind convins că operele muzicale cu un asemenea conţinut emoţional pot contribui la trezirea tuturor conştiinţelor.

Deşi în creaţia lui Ceaikovski, legătura compozitorului cu problemele sociale ale timpului său se reflectă într-un mod mai puţin direct, totuşi celebrele sale cuvinte cu privire la faptul că opera îţi dă putinţa să exerciţi o înrîurire asupra simţămîntului muzical al maselor, arată în mod convingător că nici el nu ignora semnificaţia socială a artei muzicale şi eminentul ei rol educativ.

Făcînd o comparaţie între aceste tendinţe care caracterizează muzica rusă din secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea şi muzica occidentală din această epocă, vom putea constata că, cu puţine excepţii, creaţiile compozitorilor occidentali nu au în general legătură directă şi atît de strînsă cu problemele, cu frămîntările sociale ale timpului.

În partea a doua a secolului trecut şi în primele decenii ale veacului nostru, şcolile naţionale din Cehia, Ungaria şi Romînia — ţări în care au existat mişcări de eliberare — relevă, prin cei mai de seamă reprezentanţi ai lor, legătura între creaţie şi problemele sociale. Este suficient să amintim astfel în primul rînd pe Janacek, care se inspiră direct din luptele sociale ale vremii sale, apoi pe Enescu, Bartók, Kodaly, muzicieni adînc convinşi de rolul social al operei lor.

Fără a pierde semnificaţia ei general umană, valoarea ei de simbol al luptei pentru libertate şi înfăptuirea unei orînduieli omeneşti mai drepte şi mai fericite, muzica compozitorilor sovietici este legată aproape zi de zi de lupta poporului sovietic pentru construirea socialismului, de marile realizări pe plan politic, economic, tehnic. Marele Război pentru Apărarea Patriei, cu evenimentele sale tragice, cu victoriile sale, este înregistrat ca într-un grandios jurnal. Întreaga istorie a celor patruzeci de ani de la Marea Revoluţie din 1917, s-ar putea reconstitui în operele muzicale ale creatorilor sovietici.

Nu este cazul aci să facem o enumerare a lucrărilor care justifică această afirmaţie. Totuşi nu putem trece cu vederea creaţii ca „Simfonia Leningradului", „Cîntarea pădurilor", „Cîntecul păcii" de Şostacovici; „De strajă păcii", „Focul de iarnă", „Zdraviţa" de Prokofiev sau ca „Nikita Verşinin" şi „Familia lui Taras" de Kabalevski ; „Tînăra gardă" de Meitus ; „Pe Donul liniştit", „Pămînt desţelenit", „Departe de Moscova" de Dzerjinski ; „Prietenia popoarelor" de Glier ; cîntecele lui Dunaevski, Novikov, Muradelli, Alexandrov ş.a. Ele sînt toate inspirate de istoria celor patru decenii de luptă şi realizări.

Bineînţeles, nu întreaga creaţie sovietică se inspiră direct din gigantica operă de făurire a unei vieţi noi ; foarte multe lucrări importante în domeniul muzicii simfonice, al muzicii de cameră de toate genurile, ca de exemplu Simfonia a XXVII-a de Miaskovski şi alte simfonii şi cvartete de acelaşi compozitor, unele din simfoniile lui Şostacovici, cvartetele sale, remarcabila sa lucrare pentru pian „24 Preludii şi Fugi" au un conţinut mult mai abstract. Faptul că lucrări din toate domeniile muzicale şi dintre cele mai importante se inspiră din lumea realităţilor sovietice, rămîne ca o trăsătură de adîncă semnificaţie a întregii creaţii muzicale sovietice.

Trebuie desigur subliniat că alegerea conţinutului unei opere muzicale din viaţa reală, redarea unor imagini ale vieţii, fie ele cît de grandioase, nu garantează în sine valoarea artistică a unei asemenea lucrări. Alegerea şi tratarea unui asemenea subiect nu constituie un criteriu estetic, fiindcă în ultima instanţă, valoarea artistică a unei opere muzicale este în funcţie şi de talentul şi meşteşugul compozitorului. Cel mai grandios program nu poate suplini aceste condiţii indispensabile pentru crearea unei opere muzicale valabile. Apărătorii teoriei „artei pentru artă" susţin teza că arta trebuie să fie complet autonomă şi că orice legătură a ei cu viaţa, „degradarea" ei cu scop educativ, „aservirea" ei unor scopuri sociale, nu pot avea decît urmări catastrofale pentru puritatea ei, pentru valoarea ei estetică. Această concepţie eronată izvorăşte din acea tragică situaţie în care se zbate astăzi o bună parte din creaţia muzicală din Occident, unde divorţul între artă şi public devine din ce în ce mai accentuat şi unde acei compozitori care au pierdut orice contact cu viaţa, închistaţi în turnul lor de fildeş, nu mai au altă ambiţie decît a compune pentru „desfătarea" unui mic cerc de iniţiaţi.

Fără îndoială că alegerea din partea compozitorului a unui subiect luat din viaţa de azi, de cea mai deplină actualitate deci, cere din partea compozitorului şi o tratare în spirit contemporan, adică exprimarea unui conţinut contemporan cu mijloace contemporane, cu mijloace muzicale ale compozitorului de azi. Este desigur deplasat ca în epoca satelitului artificial, compozitorii să se exprime cu mijloacele muzicale de pe vremea diligenţei, cu atît mai mult cu cît chiar pe vremea diligenţei au existat compozitori — ca de exemplu Musorgski — care au creat mijloace de expresie noi, revoluţionare pentru acea vreme, care au fost apoi valorificate de generaţiile următoare. Ar fi ciudat ca, deşi s-au creat forme noi de viaţă, s-a ivit o nouă societate, un nou tip de om, ştiinţa, tehnica în toate domeniile au făcut progrese uriaşe, deci totul a evoluat, numai mijloacele de expresie ale muzicii să rămînă aceleaşi ca acum o sută de ani. Desigur, mijloacele contemporane ale muzicii constituie o sferă foarte largă care cuprinde o serie de aspecte dintre cele mai diferite mergînd de la păstrarea tradiţiei sistemului tonal, de la dezvoltarea şi îmbogăţirea sistemului modal, pînă la negarea integrală a tradiţiei prin dodecafonism. Caleidoscopul mijloacelor contemporane de expresie muzicală poate tenta pe mulţi compozitori la experimentări sterile şi formale, care duc pe creatori în impas. Compozitorii sovietici — credincioşi principiului legăturii artei lor cu viaţa — sînt străini de asemenea tendinţe formaliste. Aceasta nu-i împiedică însă să aducă înnoiri în mijloacele de expresie tradiţionale, să aibă stiluri muzicale diferite, potrivit cu personalitatea lor, cu cultura muzicală națională din care fac parte. Astfel Șostakovici se încadrează în cultura muzicală rusă ajunsă azi la maturitate. Tragismul propriu unei părți a creației lui Șostakovici, determinat de teme ca cele inspirate de ororile războiului sau de viziunea apocaliptică legată de dezlănțuirea unui război, nu poate fi exprimat decît cu mijloacele avansate folosite de compozitor. Șostakovici nu folosește direct folclorul, el dezvoltă mai departe tradiția *cultă* a muzicii ruse ce și-a sorbit seva *originală* din cîntecul popular. Preocupările sale estetice sînt orientate însă spre crearea unui stil național contemporan, care să exprime complexitatea de viață și gîndire a vremii sale. Același lucru se poate constata în cazul lui Prokofiev, Miaskovski, Sviridov, Kabalewski, Șebalin, Șaporîn, Galînin și al altor compozitori ruși. Există și compozitori sovietici care nu se pot bizui pe o tradiție bogată și îndelungată a culturii muzicale a poporului lor. Acesta este cazul, de pildă, al compozitorilor din Transcaucazia. Întemeietorii școlilor muzicale naționale din Transcaucazia — Komitas, Arakișvili, Gadjibekov — s-au înscris cu un prețios aport la definirea particularităților specifice ale stilurilor naționale muzicale ale popoarelor din această parte a Uniunii Sovietice. Există, în unele cazuri, înrudiri esențiale între aceste stiluri, dar și profunde diferențe. Ceea ce-i unește pe compozitorii din Georgia, Armenia, Azerbaidjan este în primul rînd platforma estetică generală comună — realismul socialist, legătura artei lor cu viața. Pe plan concret muzical, acești compozitori caută să-și creeze stiluri naționale în care să exprime bogăția tematică a vremii în care trăiesc, stiluri care se întemeiază pe cunoașterea, cercetarea amănunțită a particularităților modale, ritmice, instrumentale ale folclorului respectiv și a posibilităților de sublimare a lor în muzica cultă de mare profunzime și complexitate.

Compozitori ca Haciaturian, în primul rînd, Taktakișvili, Babadjanian, Kara-Karaev, Mșevelidze, Balancivadze, Maciavariani ș.a. au obținut frumoase realizări în acest domeniu, unele din creațiile lor bucurîndu-se de o faimă mondială.

A existat la un moment dat în decursul celor patruzeci de ani ai dezvoltării muzicii sovietice, o scurtă perioadă cînd unii compozitori sovietici împărtășeau convingerea că revoluția pe tărîm social aduce cu sine concomitent și revoluționarea din temelii a muzicii, a tuturor mijloacelor ei de expresie, rupîndu-se definitiv cu orice tradiție. În urma indicațiilor leniniste cu privire la cultura nouă și ca rezultat al experienței proprii, acești compozitori văzîndu-se foarte curînd — din cauza caracterului experimental al muzicii lor — rupți cu desăvîrșire de mase, cărora aveau totuși intenția să se adreseze, s-au întors la vechea moștenire clasică, pe care unii au lărgit-o, iar alții pînă azi o păstrează întocmai. Desigur, la rămînerea aceasta în limitele stricte ale tradiției muzicii clasice ruse, a contribuit și dorința unei cît mai mari accesibilități, dorința de a fi înțeleși dintr-o dată de orice cetățean al Marii Uniuni Sovietice.

Un mare număr de compozitori sovietici se exprimă — așa cum am arătat — într-un limbaj contemporan viu și colorat, în conformitate cu exigențele unor noi conținuturi emoționale, care se ivesc pentru omul zilelor noastre la fiecare pas.

Rămînînd fermi pe poziția partinică, compozitorilor sovietici de azi le este străin spiritul morbid și decadent care stăpînește o bună parte a creației muzicale occidentale. Adînc pătrunși de un cald și generos umanism, ei își pun creația în serviciul poporului, al oamenilor de pe tot cuprinsul globului. Compozitorii sovietici se simt atrași de frumos și adevăr, convinși fiind de rolul deosebit de important pe care artele, și printre ele muzica, îl pot avea în înfrățirea oamenilor, indiferent de națiunea căreia îi aparțin, în progresul și fericirea oamenilor. Iată de ce muzica sovietică rămîne un izvor de bogate învățăminte pentru compozitorii progresiști de pretutindeni.

SĂRBĂTORIREA LUI GEORGE ENESCU LA VIENA

La dezvelirea plăcii comemorative*)

de ION DUMITRESCU

Nu întîmplător, în toamna anului 1888, cînd micul George Enescu împlinise şapte ani, părinţii săi, la sfaturile profesorului de violină şi dirijor al orchestrei Teatrului Naţional din Iaşi — Eduard Caudella — au adus şi instalat copilul la Viena.

Marele oraş deţinea de multă vreme prestanţa de centru al vieţii muzicale mondiale şi se mîndrea cu gloria lui Mozart, Haydn, Beethoven şi Schubert, a căror amintire vie şi tradiţie răzbătea din fiecare colţ şi din fiecare inimă.

Brahms, păşind în ciclul ultimilor zece ani ai vieţii, desfăşura în acest timp la Viena o prodigioasă activitate. Bruckner trăia ultimii ani, iar Hugo Wolf apărea periodic cu lucrări noi. Dulcea Vienă înveselea toată lumea cu valsurile şi operetele lui Johann Strauss şi Suppé.

Tîrziu, în memoriile sale, amintindu-şi de Viena copilăriei, Enescu exclamă: „era un Parnas demn de Euterpe".

Legături vechi şi puternice — economice şi culturale — existau între Viena şi Ţările Romîne. O cale vie şi activă care transporta mărfuri, pasageri şi idei între strălucitul oraş al Europei centrale şi ţărmurile înverzite dintre Cazane şi Marea Neagră, era de întotdeauna frumoasa Dunăre albastră. Viena e un oraş dunărean iar Romînia o ţară dunăreană.

Şi pentru că iau cuvîntul astăzi la o festivitate muzicală, într-o adunare muzicală şi în oraşul muzicii, vreau să adaug că aproape toţi înaintaşii muzicii noastre, mai mari şi mai mici, îşi datorează o parte sau întreaga lor educaţie muzicală profesorilor şi faimoasei şcoli muzicale vieneze.

Să-mi fie permis să citez aici pe: Jacob Mureşanu, Ciprian Porumbescu, Wachmann, Wiest, Eusebie Mandicewski, Vorobkievici, Flondor, familiile Flechtenmacher şi Caudella, venind de la Viena şi stabilindu-se în Iaşii Moldovei — apoi pe Constantin Dimitrescu, Scărlătescu, Dimitrie Dinicu, marea cîntăreaţă Hariclea Darclée.

Un număr mare de instrumentişti vienezi de valoare, stabiliţi la noi, au susţinut cu seriozitatea şi meşteşugul lor primele începuturi ale orchestrelor noastre simfonice, iar muzica de fanfară a fost organizată în bună parte de muzicanţi vienezi.

Un număr mare dintre muzicienii noştri de astăzi din generaţia de mijloc, au studiat în perioada dintre cele două războaie mondiale la Viena.

Cît priveşte pe marele nostru compatriot George Enescu, putem afirma, recunoscători, că bazele solide ale educaţiei muzicale pe care şi-a dezvoltat întreaga activitate de mai tîrziu, au fost puse de profesorii vienezi şi împlinite de ambianţa artistică înaltă a acestui oraş.

Venit din Moldova la Viena în 1888, George Enescu a locuit întîi împreună cu mama sa într-o pensiune din Cartierul Wiedener — Hauptstrasse, urmînd cursurile pregătitoare la clasa de vioară a profesorului Bachrich. Trecînd strălucit în doi ani peste cursul oficial de trei ani, în anul şcolar 1890—1891 îl găsim în aceeaşi matricolă a Conservatorului Societăţii Prietenilor Muzicii ca elev în cursul superior la clasa profesorului Hellmesberger junior, care l-a găzduit şi s-a îngrijit părinteşte de educaţia sa muzicală.

Intre anii 1888—1893, matricola Conservatorului îl arată făcînd studii muzicale strălucite şi trecînd examenul de absolvire a cursului superior de vioară cu certificat de maturitate şi medalia Societăţii Prietenilor Muzicii. *Avea 12 ani.* In ultimul an petrecut la Viena între 1893—1894, urmează compoziţia în clasa profesorului Robert Fuchs.

Chiar din 1892, la 11 ani, se menţionează participarea la diferite concerte publice şi în cadrul Conservatorului.

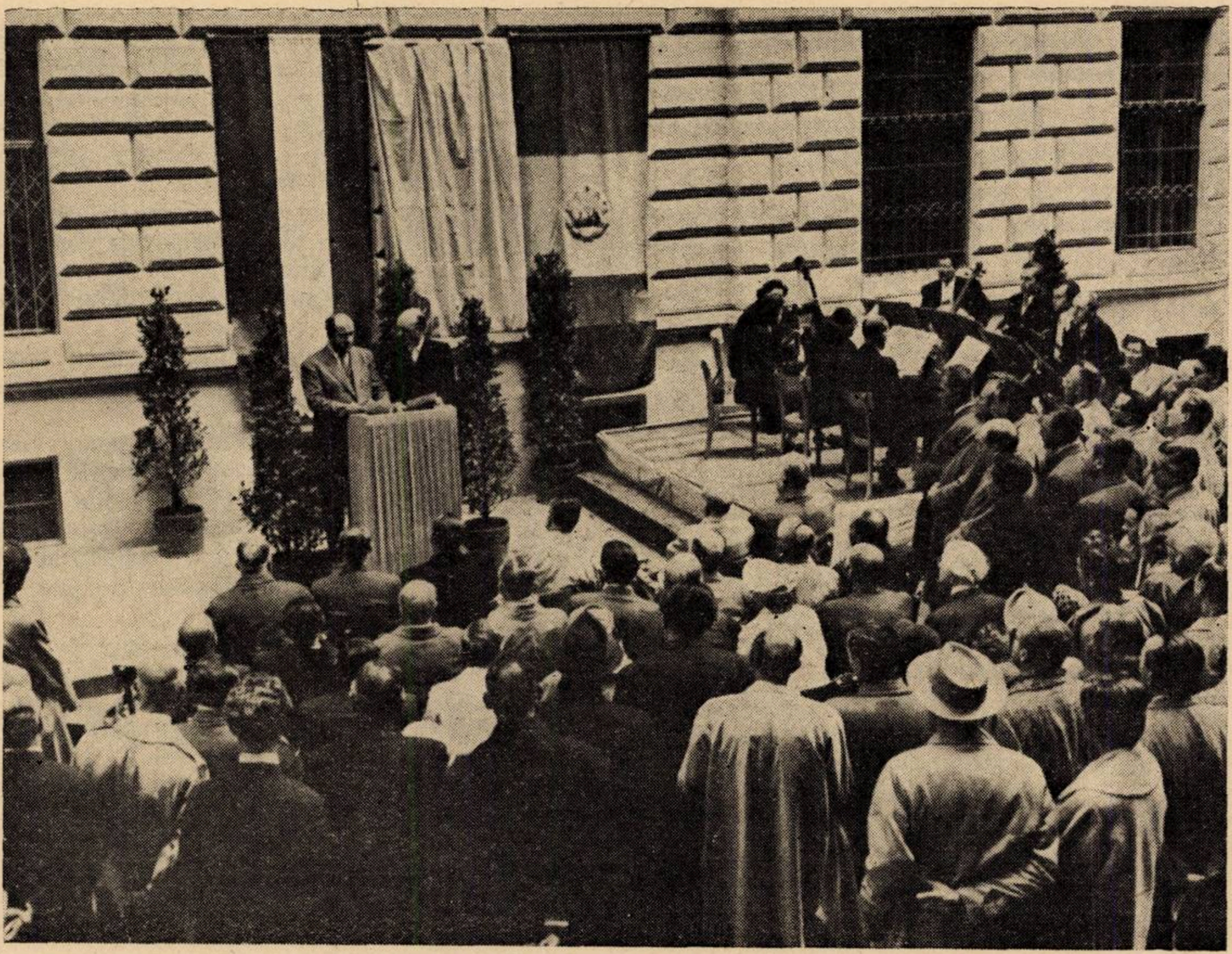
Cronicile muzicale apărute în presa de atunci se întrec în laude. Publicul şi critica muzicală vieneză simt talentul şi-l încurajează. Este socotit un „copil fenomen" şi i se prezice un mare viitor.

In memoriile sale, Enescu aduce din plin prinosul recunoştinţei pentru profesorii şi pentru Viena copilăriei.

Ajuns la capătul vieţii şi înălţat sus pe treptele gloriei, Enescu priveşte în depărtarea amin-

---

**) Cuvînt rostit cu prilejul dezvelirii plăcii comemorative „George Enescu" la Viena. (Vezi detalii în articolul următor).*



Compozitorul Ion Dumitrescu — prim-secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. — rostindu-şi cuvîntul cu ocazia dezvelirii plăcii comemorative George Enescu

tirilor ca odinioară din turnul Sf. Ştefan peste Viena iubită.

Numai ea i-a sădit în inimă şi în sînge respectul pentru marii clasici ai muzicii. La concertele de muzică de cameră sau între orchestranţii operei şi ai concertelor simfonice, unde îl purta bunul său profesor, micul Enescu deprindea meşteşugul şi se înfiora de marile frumuseţi ale muzicii.

În amintirea lui Enescu dinaintea morţii persistă vie figura lui Beethoven, aşa cum reieşea din povestirile bătrînului Hellmesberger, iar personalitatea luminoasă a lui Brahms răzbate puternic din paginile memoriilor sale. În orchestra Conservatorului, aşezat la primul pupitru de la vioara I-a, Enescu a cîntat în cîteva rînduri în faţa compozitorului, lucrări ale acestuia.

În misiunea pe care a împlinit-o cu prisosinţă, Enescu a pornit cu paşi siguri din oraşul şi dintre oamenii care au ştiut să vadă în el pe viitorul mare artist, să-l formeze, să-l încurajeze şi să-i deschidă calea spre glorie.

În oraşul muzicii, al oamenilor buni şi veseli a rămas o parte din sufletul său, închis în pietrele acestei case, în sălile Conservatorului, în viaţa şi istoria acestui mare centru de cultură, alături de personalităţile care l-au cinstit, trăind, luptînd, visînd şi murind într-însul.

. . . .

Au trecut doi ani şi jumătate de cînd inima lui George Enescu a încetat să mai bată. Dar, trăind veşnic prin opera sa, marele muzician este prezent printre noi, iar interesul pentru personalitatea sa artistică şi faţă de creaţia sa a crescut considerabil în ţară şi în străinătate.

În Republica Populară Romînă, muzica lui Enescu pătrunde din ce în ce mai mult şi mai profund în rîndurile maselor largi. Ultimele sale lucrări, mai puţin răspîndite înainte, devin pe zi ce trece bunuri ale întregului nostru popor.

Valorificarea moştenirii spirituale a lui George Enescu se bucură de toată atenţia şi sprijinul guvernului nostru. Pentru a menţine mereu vie creaţia şi memoria marelui artist, în mai puţin de doi ani a fost constituit „Muzeul George Enescu“, a fost organizat un important concurs internaţional de interpretare purtînd numele ilustrului muzician şi care va avea loc anul viitor în luna septembrie la București. Au avut loc concursuri pentru făurirea unor monumente în memoria lui Enescu, au fost instituite premii, s-a trecut la editarea masivă a operelor sale și la răspîndirea lor în țară și peste hotare.

Opera lui George Enescu, de o neasemuită bogăție, intim legată de sufletul și de muzica poporului său, exprimînd înalte idei umaniste, este rodul unei evoluții treptate, începînd cu Poema romînă și terminînd cu Simfonia de cameră.

Primele compoziții cunoscute pretutindeni au demonstrat lumii întregi geniul poporului romîn. Operele din ultima perioadă — încă puțin cunoscute — sînt creații de maturitate și se înscriu cu cinste în patrimoniul muzicii contemporane universale.

Pe linia evoluției creației muzicale a lui George Enescu se înscriu eforturile școlii noastre muzicale de azi. Vrem să dezvoltăm caracterele specifice ale muzicii noastre, păstrînd originalitatea ei și legătura cu muzica populară, comoară de preț a poporului nostru. Așa socotim noi că putem fi contemporani și moderni, așa credem că putem contribui la îmbogățirea muzicii universale.

Iar în complexul frămîntărilor muzicii contemporane, socotim că orizontul care se poate deschide acestei arte poate fi imens, dacă stimulăm talentele și perfecționăm neîncetat meșteșugul.

Salutăm cu entuziasm și recunoștință acțiunea întreprinsă de Asociația Romîno-Austriacă și de către Comitetul Enescu pentru cinstirea și popularizarea personalității marelui muzician romîn.

În orașul în care au lăsat amintiri prețioase atîția oameni mari ai lumii, trecătorii vor avea de acum ocazia să citească o nouă inscripție comemorativă despre un muzician romîn dăruit întregii lumi.

Ne alăturăm cu toată energia și cu toate forțele pentru sprijinirea acțiunilor și activității Comitetului.

Consider ca o deosebită cinste însărcinarea de a saluta la Viena, în numele muzicienilor romîni, pe muzicienii austrieci, pe membrii Asociației Romîno-Austriacă și ai Comitetului Enescu, exprimîndu-le toată gratitudinea și admirația noastră pentru inițiativele pe care le iau.

În cadrul dorinței fierbinți de pace și prietenie, care ne însuflețește pe toți, muzicienii noștri luptă pentru o viață mai bună, pentru o muzică înaltă, pentru ridicarea poporului și cinstirea celor mai buni fii ai săi.

Și aceasta este aspirația comună care ne leagă pentru totdeauna de Dumneavoastră.

duminică 29 septembrie 1957

In orașul primei ucenicii a lui Enescu

de ZENO VANCEA

De curînd am avut cinstea să fac parte din delegația culturală romînă invitată în capitala Austriei, pentru a asista la manifestările sărbătorești legate de numele marelui nostru muzician George Enescu, și la dezvelirea plăcii comemorative de pe casa în care a trăit și învățat copilul Enescu în anii uceniciei sale vieneze.

În vederea acestui eveniment și a organizării unei serii de manifestări festive, s-a constituit un „Comitet festiv George Enescu“ din care au făcut parte personalități de seamă din Austria, ca Primarius Dozent dr. Joseph Bloch, Herbert von Karajan, Joseph Marx, Hans Swarowsky, Rudolf Moralt, Josef Krips, Erich Schenk, Otto Schulhof, Cesar Bresgen, Paul Badura-Skoda, Karl Etti, Marco Frank, Gottfried Kassowitz, Armin Kaufmann, Ernst Moravec, Marcel Rubin, Wolfgang Russ-Bovelino, Robert Schollum, Max Schönherr, Otto Siegl, Hans Sittner, Fritz Skorzeny, Ernst Tittel, Alfred Uhl, Ernst Ludwig Uray, Leopold Mathias Walzel, Hans Weber, Friedrich Wilagous, Alexander Witeschnik.

Prima manifestare a fost însăși dezvelirea plăcii comemorative, avînd în basorelief chipul lui George Enescu. Această solemnitate s-a desfășurat într-o atmosferă de reculegere caldă, deschisă de sunetele părții lente din Octuorul de coarde de George Enescu. După o scurtă alocuțiune a reprezentantului primăriei, a luat cuvîntul compozitorul Ion Dumitrescu, șeful delegației culturale romînești (textul cuvîntării este reprodus în revistă).

Academicianul Tudor Vianu a evocat legăturile vechi existente între oamenii de cultură din țara noastră și cei din Austria, amintind figuri de seamă ale culturii noastre ca Mihail Eminescu, Ciprian Porumbescu, George Enescu, în formarea cărora vechea cetate a culturii de pe malurile Dunării a jucat un rol atît de însemnat. I. Beziadovski — însărcinat cu afaceri al R. P. Romîne în Austria — a mulțumit, în cuvîntul său, primăriei din Viena și Comitetului Enescu, pentru gestul prin care au cinstit memoria lui George Enescu. În cuvinte puține, reprezentantul primăriei a asigurat pe toți cei de față de grija pe care autoritățile municipale vieneze o vor avea față de această placă care,

Ştefan şi Valentin Gheorghiu concertînd la Viena la Brahms-Saal, în cadrul manifestărilor prilejuite de dezvelirea plăcii comemorative George Enescu

dincolo de omagiul adus marelui muzician romîn, este şi un simbol al legăturilor culturale dintre poporul romîn şi poporul austriac.

A avut loc apoi, la Brahms-Saal, un concert festiv la care şi-au dat concursul muzicieni din Austria şi Romînia. Ştefan Gheorghiu şi Valentin Gheorghiu au tălmăcit Sonata a III-a pentru vioară şi pian op. 25 în „caracter popular romînesc“, Jolanda Mărculescu, acompaniată la pian de Radu Drăgan, a cîntat lieduri de George Enescu şi Mihail Jora, iar în încheiere o formaţie de solişti ai radiodifuziunii austriace, sub conducerea dirijorului Karl Etti — un fidel prieten al muzicii romîneşti — a interpretat Simfonia de cameră de George Enescu.

Acest concert a însemnat un mare succes al muzicii romîneşti, încă insuficient cunoscută în toată bogăţia şi varietatea ei în Austria. Muzicienii noştri au fost la înălţime, tălmăcind operele în condiţii strălucite (compozitorul Joseph Marx îmi spunea, referindu-se la Ştefan Gheorghiu: „Dieser Geiger hat mir recht ins Herz gefiedelt! — „Acest violonist mi-a cîntat drept la inimă“).

Oamenii de cultură şi personalităţi oficiale austriace au mai avut prilejul să aprecieze arta muzicienilor romîni în cadrul recepţiei oferită de ambasada R.P.R. Aci fraţii Gheorghiu au cîntat, în acel chip remarcabil care le e propriu, „Impresiile din copilărie“ de Enescu, Valentin Gheorghiu apărînd şi în Andante spianato şi Poloneza de Chopin, iar Jolanda Mărculescu acompaniată de Radu Drăgan a interpretat muzică de M. Jora, G. Fauré şi A. Thomas.

Cu acest prilej oamenii de cultură romîni şi austrieci au avut convorbiri rodnice, înnodînd legături trainice. Dar dincolo de aceste manifestări sărbătoreşti, delegaţia culturală romînă a avut ocazia să cunoască o serie de aspecte ale vieţii din Austria şi să întărească relaţiile cu oamenii de cultură din această ţară.

In cursul şederii delegaţiei romîne la Viena, a avut loc şi o întîlnire cu creatorii austrieci la sediul Asociaţiei compozitorilor. După un salut cald rostit de Joseph Marx, preşedintele asociaţiei, compozitorul Ion Dumitrescu a făcut o interesantă expunere, analizînd căile pe care se dezvoltă muzica contemporană romînească. Vorbitorul a subliniat că muzicienii din ţara noastră se înscriu pe drumul unei arte naţionale care îşi are rădăcinile în cîntecul popular, ale cărui resurse specifice de ordin modal şi ritmic — constituind obiectul unui studiu aprofundat — îşi găsesc o dezvoltare creatoare în cele mai diferite genuri muzicale. In această privinţă, compozitorii din generaţiile de azi se afirmă printr-un aport variat și original în adîncirea și continuarea nepreţuitei moșteniri lăsate de George Enescu.

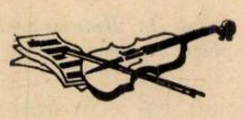
Muzicienii austrieci au manifestat un deosebit interes pentru aceste preocupări, relevînd faptul că, ridicîndu-se deasupra unui pitoresc exotic, muzica romînească atinge valori și esenţe cu mult mai profunde. În continuare, compozitorul Ion Dumitrescu a scos în evidenţă sprijinul multilateral de care se bucură creatorii romîni din partea statului. După această expunere, a urmat un schimb de idei între compozitorii romîni și austrieci, întrevederea încheindu-se într-o atmosferă deosebit de cordială. Merită să menţionăm, de asemenea, vizita delegaţiei la Herbert von Karajan, cu care prilej a avut loc un interesant schimb de păreri între cei de faţă.

L-am auzit pe Karajan la pupitrul dirijoral în cadrul unui concert simfonic în care a dat o admirabilă tălmăcire Simfoniei „Din lumea nouă" de Dvorak, alături de un concerto grosso de Händel și un concert de pian de Gottfried von Einem. În „Othello" de Verdi l-am apreciat pe *regizorul* Karajan deopotrivă cu *dirijorul* Karajan. Într-adevăr, nu știi ce să admiri mai mult, talentul său de șef de orchestră sau viziunea sa scenică excepţională. Karajan este, desigur, una din cele mai proeminente personalităţi ale interpretării muzicale mondiale. Spre norocul nostru, la acest spectacol și-au dat concursul și cîntăreţi dintre cei mai buni de la „Scala" din Milano. Caracterul excepţional al acestui spectacol nu a putut eclipsa însă altele, și ele de excepţional nivel, ca „Tristan" (dirijor R. Moralt), „Martha" de Flotow, „Waltraum" de O. Strauss (ultimele două montate la „Volksoper").

La Ministerul Învăţămîntului Public ne-a primit, între alţii, consilierul ministerial Waldstein, care răspunde de problemele muzicii. Peste tot am fost întîmpinaţi cu o excepţională amabilitate. În acest sens merită a fi citat faptul că după o vizită la primarul orașului, Jonas, acesta ne-a pus la dispoziţie un autobuz cu care ne-am plimbat în tot orașul, vizitînd cartierele muncitorești noi, noua sală de sporturi și întruniri publice (de 15.000 locuri), un hotel pentru tineri străini ș.a.

La universitate ne-a întîmpinat rectorul prof. dr. Erich Schenk, această somitate de renume mondial în domeniul muzicologiei, care ne-a promis că în curînd ne va vizita ţara.

Toate aceste întîlniri au contribuit la o mai bună înţelegere reciprocă, au constituit noi aporturi la întărirea legăturilor culturale dintre Austria și Romînia. Și nu este întîmplător că ele s-au desfășurat sub girul postum al lui George Enescu — acest mare muzician umanist care întotdeauna a crezut în prietenia popoarelor și a militat pentru ea.



Aniversarea muzicologului E. H. Müller von Asow

Muzicologul dr. Erich H. Müller von Asow, fondatorul epistolografiei muzicale, a împlinit la 31 august a. c. vîrsta de 65 ani. Elev al lui Hugo Riemann, el a condus pînă în 1933 secţia muzicală din Institutul „Mitteleuropa" (Europa centrală) din Dresda, trăind apoi ca om de știinţă fără angajament mai ales în străinătate. Incepînd din anul 1945, el ocupă funcţia de director la Arhiva Internaţională de scrisori ale muzicienilor (I.M.B.A.) din Berlin. Din multiplele sale publicaţii, în afară de ediţiile scrisorilor de muzicieni (Schütz, Bach, Händel, Haydn, Gluck, Mozart, Brahms, Reger ș. a.), lucrări ca „Lexiconul muzicienilor germani" (Deutsches Musikerlexikon") și „Indexul tematic al lucrărilor lui Richard Strauss" sînt pretutindeni cunoscute.

De asemeni, E. H. Müller von Asow este autorul unei lucrări despre istoria muzicii în Transilvania.

UN GLORIOS CENTENAR MUZICAL: CORUL DIN CHIZĂTĂU

Scrisoarea tovarăşului Dr. Petru Groza Preşedintele Marii Adunări Naţionale

Dragi bănăţeni, dragi ţărani din Chizătău,

In istoria satului Chizătău se înscrie astăzi o zi pe care o serbează nu numai Banatul doinelor şi cîntecelor noastre, dar şi întregul popor din patria noastră, privind cu drag spre acest sat.

S-au împlinit 100 de ani de la înfiinţarea corului sătesc din Chizătău. Cei care avem locuri de răspundere în munca şi lupta poporului nostru pentru un viitor mai fericit, pentru înălţarea patriei noastre şi pentru apărarea şi întărirea păcii în lume, ne oprim, în gîndurile noastre, cu drag la sărbătoarea voastră de astăzi, dîndu-ne seama că îmbrăcînd voi haina de sărbătoare, cinstiţi împreună cu corurile şi fanfarele săteşti care năvălesc spre voi din toate colţurile Banatului, frumoasele tradiţii ale părinţilor şi strămoşilor voştri, care au ridicat şi n-au scăpat din mîini niciodată steagul artei noastre populare.

S-a vorbit şi se va vorbi încă de Chizătău, de tot ce s-a făcut pe acest tărîm în timpul care s-a scurs şi astfel întreaga ţară va cunoaşte trecutul corului din acest sat, încadrat în glorioasele manifestări ale corurilor şi fanfarelor din Banat.

Primăvara vieţii mele, pe care am trăit-o în mijlocul bănăţenilor în Coşteiul Mare din vecinătatea voastră nemijlocită, este plină de amintirile care mă leagă de satul şi ţăranii de odinioară din aceste comune, ale căror haine pitoreşti le îmbrăcam cu mîndrie şi eu adeseori, încadrîndu-mă în echipele ţărăneşti.

Port în sufletul meu amintirea zilelor de sărbătoare pe care le petreceam la Chizătău, împreună cu tatăl meu, printre sătenii de atunci şi în familia Şepeţeanu.

Păstrez cu pietate şi amintirea preotului Lucian Şepeţeanu care ne găzduia. Tatăl acestui preot, Trifu Şepeţeanu, a înfiinţat acum 100 de ani, în 1857, primul cor sătesc de plugari din Banat, închegat şi îmbrăţişat cu entuziasm de către săteni, în condiţiile grele ale unui regim feudal şovin.

Dr. Petru Groza, preşedintele Prezidiului Marii Adunări Naţionale, în mijlocul ansamblului artistic al comunei Coşteiul Mare (Banat), cu decenii în urmă

După bunicul şi tatăl, au urmat nepotul Sever Şepeţeanu la conducerea acestui cor, care s-a menţinut în toate vremurile şi pînă în zilele noastre la înalt nivel artistic, constituind o mîndrie a corurilor din Banat şi a ţării noastre.

Harnica, vînjoasa plugărime bănăţeană nu numai că a păstrat în decursul veacurilor cu dîrzenie patrimoniul cultural al poporului romîn, dar l-a îmbogăţit necontenit, cu darurile sufletului lui, înnobilînd cu fermecătoarele lui doine, munca şi lupta grea, chiar şi în vremurile de restrişte şi cotropiri străine.

Din izvorul nesecat şi fără seamăn de bogat al artei acestui popor s-au inspirat marii săi fii, folcloristul academician Tiberiu Brediceanu de la Lugoj, clasicul culegător de folclor muzical de mai tîrziu.

Pe acest roditor meleag a răsărit şi arta folcloristului Sabin Drăgoi. Tot acolo a răsărit Ion Vidu, cu corul lui din Lugoj, Iosif Velceanu, Timotei Popovici şi alţii, apoi Filaret Barbu, care ne-a adus din Banat melodiile operetelor „Ana Lugojana" şi „Plutaşul de pe Bistriţa". Tot în Banat a apărut şi marele tenor Traian Grozăvescu. De aici a răsărit şi cunoscutul cîntăreţ Grozuţă, care duce astăzi faima cîntecelor şi doinelor bănăţene pînă departe peste granițele țării. Și așa mai departe, un șir de fii ai Banatului s-au răspîndit și au popularizat împreună cu elementele muzicale specifice Banatului, doine cu înflorituri melodice încîntătoare, hore variate, dansuri cu ritmuri sincopate „de doi“, pe picior „cu contra tact“, cum le numește vechiul meu prieten, plugarul Justin Sora, fluieraș din patru generații, din Tigvanul Mic, de lîngă Oravița, cunoscut prin emisiunile noastre de radio.

Acolo au răsărit plugari care nu cunoșteau alfabetul, nu știau ceti și scrie, dar erau stăpîni pe notele muzicale, unii din ei creîndu-și faima nu numai de dirijori, dar și de compozitori.

Cîntecele corului din Chizătău pătrundeau neîncetat și dincolo de granițele Banatului.

Bihoreanul Iosif Vulcan, fost academician, al cărui semicentenar se serbează acum, a eternizat acest cor și în literatură în piesa sa de teatru „Ruga de la Chizătău“, intrată în repertoriul tuturor grupurilor de diletanți, pe care le constituiau pe vremuri pe linia rezistenței naționale, sub un regim șovin, înlocuind în tinerețea noastră teatrele romînești pentru care nu se dădeau concesiuni.

Am imaginea corului din Coștei și Sîlha, cu plugarul Stoicănescu, a corului din Belinț, Ictar, Bocșa și multe alte coruri din cele cîteva sute din Banat, precum și amintirea concursurilor de coruri, care cu peste jumătate de secol în urmă, prin măreția și varietatea producțiunilor au impresionat o lume întreagă.

Cîntecele acestor coruri au atras în Banat și pe bucovineanul Ciprian Porumbescu, ca admirator, venind de la Brașov, în timpul cînd crea opereta „Crai Nou“.

Iată pentru ce regret că din motive dincolo de voința mea, nu pot participa la sărbătoarea voastră, revăzînd locuri și poate pe mulți dintre plugarii de vîrsta mea la care gîndesc cu mîndrie.

Astăzi tineretul de la sate, fii de plugari, pășind înainte pe drumul deschis de vrednicii lor înaintași, va continua tradițiile cîntecului bănățean pline de fermecătoare melodii, precum și ritmul variat, specific al jocurilor bănățene.

Sîntem încrezători că acest tineret nu numai că va păstra cu sfințenie această comoară a culturii noastre naționale, dar o va spori cu noi creații populare, pentru ca din ele să se inspire arta noastră muzicală din toate colțurile țării, ducînd arta noastră populară pînă dincolo de granițele țării și însuflețind munca noastră comună spre un viitor luminos, întărind neîncetat patria noastră care își asigură un loc de cinste în marea familie a popoarelor ce construiesc o viață nouă și luptă pentru pace.

Manifestații sărbătorești

de VIOREL COSMA

In zilele de 28 și 29 septembrie a. c., cel mai vechi cor de plugari din țara noastră și-a sărbătorit un veac de rodnică existență. Manifestările artistice care au avut loc în Chizătău în toamna aceasta au întrecut în amploare tot ceea ce suflarea bănățeană, prezentă prin cei 10—15.000 de țărani, a cunoscut vreodată în trecut.

Primele informații scrise asupra corului de plugari din Chizătău ne atestă existența formației încă din jurul anului 1840. Ziarul „Luminătorul“ *din Timișoara (nr. 47 din 1885) notează următoarele impresii ale unui „ardelean“ anonim: „...Mai cu seamă m-au interesat împărtășirile ce ni le făcea parohul Șepețian senior, cărunt la păr, însă tînăr la inimă și vesel, despre începuturile prime în anul 1840 ale corului plugarilor din Chizătău“* [1]*. Pe vremea aceea țăranii bănățeni erau încă iobagi. Din lipsa arhivelor și documentelor precise, data nu a fost luată în considerare.*

In anul 1857, preotul Trifu Șepețian împreună cu 40 de plugari a organizat primul cor amator din țara noastră. Cercetările întreprinse asupra dezvoltării mișcării corale în peninsula balcanică ne arată că formația romînească de la Chizătău reprezintă prima *înjghebare de acest fel* din întreg sud-estul european.

Greutăți inerente au stat la început în fața corului, dar se pare că nici una n-a fost mai dificil de învins ca aceea a repertoriului original, legat de aspirațiile poporului romîn asuprit în imperiul habsburgic. Prin mijlocirea pianistei Sofia Vlad Rădulescu, a dirijorului Lucian Șepețian (fiul întemeietorului ansamblului) și a unor creatori

---

[1] Sever Șepețian: *„Corul de la Chizătău“* 100 de ani (1857—1957), Buc. 1957, Ed. de Stat didactică și pedagogică, pag. 33. Majoritatea datelor sînt extrase din această monografie și din *„Istoricul corului din Chizătău“* de Lucian Șepețian,1904.

ardeleni, s-a reușit ca melodiile populare romînești să fie armonizate pentru patru voci bărbătești, astfel ca în jurul anului 1870 corul de la Chizătău să poată cînta „Deșteaptă-te romîne“, „Acum e miezul nopții“, „Iancu merge la Abrud“, „Eu aveam odată“, „Ca un glob de aur“ [2]) *ș.a.*

Afirmarea corului de la Chizătău dincolo de hotarele comunei s-a produs în anul 1866, cînd țăranii bănățeni conduși de „popa Trifu“ *(căci așa-i ziceau localnicii) și instruiți de Ioniță Șepețian, au debutat pe scena din Timișoara. Succesul se pare că a fost deosebit, de vreme ce în 1868 au fost din nou invitați să concerteze în capitala Banatului, iar în 1869 au apărut și la Arad. Despre interesul trezit la concertele plugarilor din Chizătău, reținem — în lipsa cronicilor scrise — afirmația lui Ioniță Sepețian din* „Istoric“ *că* „oamenii veneau ca vrăjiți, prin ploaie și frig, să ne vadă“. *Moartea timpurie a acestuia (1870) l-a lăsat pe bătrînul Trifu Șepețian cu greaua sarcină a instruirii corului mai departe, în ciuda vîrstei înaintate a preotului. Acum apare al „treilea Șepețian“ la conducerea formației: Lucian.*

Sub conducerea noului dirijor, corul de la Chizătău concertează în afara comunei dobîndind o reală faimă în tot Banatul. În anul 1882 organizează jubileul unui sfert de veac de existență. Este un moment important în viața muzicală bănățeană, fiindcă în fața unui juriu pretențios alcătuit din Ciprian Porumbescu, compozitorul Nichy Popovici, dirijorul Iosif Czegka, directorul Filarmonicii din Timișoara Rudolf Karrasz etc., a avut loc o mare „emulare“ de coruri țărănești. Majoritatea conducătorilor de formații erau plugari (Ion Stoicănescu, C. Popovici, P. Mărgineanu). Entuziasmul lui Ciprian Porumbescu a fost comunicat în scris, sorei sale Marioara: „...Te uitai cu emoție la marțialele chipuri care cu notele în mînă urcau scena și se așezau în semicerc, pe cînd dirigentul, postat în mijlocul lor, dădea cu mîna măsura, cu acea mînă pe care o știm că poate să poarte doar plugul și toporul... Lucrul acesta nu mi-a fost dat să văd și probabil nici n-o să-l mai văd așa curînd“. Iar tatălui său i-a scris mai apoi: „Credeți-mă că și eu am avut o îndestulare deosebită“.

Concursul jubileului de la Chizătău a dezvăluit celor prezenți necesitatea instructorilor artistici. Deși cu doi ani mai înainte (1880) luase ființă primul curs pentru dirijorii țărani, totuși abia după emularea de la Chizătău le-a fost clar tuturora că mișcarea corală din Banat nu se poate dezvolta decît cu oameni bine pregătiți muzical.

Imediat după 1882, corul de la Chizătău a devenit mixt spre „încîntătoarea surprindere“ *a celor care au văzut* „pe scenă plugărițe“ *bănățene. Exemplul chizătenilor a prins cheag și în celelalte comune învecinate.* [3]).

În pragul veacului nostru, formația plugarilor din Chizătău era nelipsită de la toate manifestările artistice importante din Ardeal și Banat (în 1890 a avut loc întîlnirea cu corul Metropolitan din Iași condus de Gavriil Musicescu, în 1892 a participat la serbările „Astrei“ *din Sibiu, apoi a concertat la Blaj, bucurîndu-se de concursul fraților Traian și Iacob Mureșianu etc.). Afirmarea, dar mai ales acțiunea culturală întreprinsă de ansamblul din Chizătău au atras furia autorităților austro-ungare care au trecut la represiuni (refuzarea statutelor, confiscarea steagului și a bibliotecii muzicale, interzicerea repetițiilor, chiar arestarea coriștilor).*

Un moment important în viața corului de la Chizătău l-a constituit și întîlnirea din anul 1911 cu vestitul ansamblu rus „Margareta Stavianski“ la Lugoj. Cu prilejul mesei comune, sub conducerea dirijorului țăran Nicolae Drăghici, corurile reunite au cîntat împreună o lucrare a lui Gavriil Musicescu.

Perioada dintre cele două războaie mondiale l-a găsit în fruntea corului de la Chizătău pe Sever Șepețian. Fire entuziastă și cu mult spirit organizatoric, ultimul descendent al Șepetenilor a ridicat și mai sus prestigiul formației. Începînd din anul 1922, în zilele de „Rugă“ (adică la 8/21 septembrie) s-au desfășurat la Chizătău cunoscutele întreceri artistice, denumite: „olimpiade corale“. *După fondarea vestitei* „Asociații a corurilor și fanfarelor romîne din Banat“, *corul plugarilor din Chizătău a jucat un rol de răspundere în activarea manifestărilor artistice întreprinse de societate în regiune.*

Împlinirea a opt decenii de activitate a corului a însemnat un nou popas de trecere în revistă a realizărilor vrednicilor plugari bănățeni, de față fiind Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Filaret Barbu, Ioachim Perian, Vadim Șumski, Nicolae Ursu ș.a.

După 23 August 1944, activitatea formației cunoaște un avînt deosebit prin participarea la toate concursurile Căminelor Culturale, corul reușind în anul 1956 să ajungă pînă în finala pe țară și să obțină o diplomă în concurs la București.

Serbarea recentă a centenarului — organizată pe linie de Stat — s-a transformat într-o manifestare populară de proporții impresionante. Zeci de formații din cele mai îndepărtate colțuri ale Banatului, reprezentanți ai organizațiilor de Partid, sindicale, culturale, delegați ai Ministerului Învățămîntului și Culturii, Uniunii Compozitorilor, Casei Centrale a Creației Populare etc. dirijori, compozitori, activiști culturali, ziariști au ținut să fie prezenți la bucuria chizătenilor.

Prima zi a serbărilor centenarului s-a desfășurat în sala — frumos pavoazată — a Căminu-

---

[2]) Nu ar fi exclus ca *„Manualul de armonie muzicală“* de Isidor Vorobchievici, apărut în 1869 la Cernăuți și care circula în imperiul habsburgic să fi pătruns în Ardeal și Banat, iar unele cîntece aranjate aci pentru cor mixt și bărbătesc să fi constituit un bun ajutor în repertoriul corului de la Chizătău. La p. 104 se află de pildă cîntecul *„La mormîntul amorizatei“* iar la pag. 108 *„Cîntecul lui Iancu“*, ambele pentru cor bărbătesc. Facem această supoziție întrucît *„Ca un glob de aur“*, compoziție atribuită lui Iraclie Porumbescu, tatăl compozitorului care va participa în 1882 la jubileul de la Chizătău, se bucură de o largă circulație în Bucovina pe la mijlocul secolului trecut.

[3]) S-au dedicat versuri formației plugarilor bănățeni. Vezi *„Coru de la Chizătău“* de George Gîrda (în dialect local); ziarul *„Drapelul“*, Lugoj, 1903, A. III, nr. 93 din 9/22 aug. 1903, pag. 1.

lui Cultural din comună. La masa prezidiului, alături de Sever Şepeţian şi cîţiva vechi corişti, au luat loc compozitori şi reprezentanţi ai vieţii noastre politice şi culturale în frunte cu tov. Constantin Prisnea, ministru adjunct al Ministerului Învăţămîntului şi Culturii. Directorul Căminului Cultural, Ion Cărăbaş a prezentat un amplu referat asupra activităţii corului de la înfiinţare pînă azi.

Primul moment emoţionant al sărbătoririi a fost citirea decretului de decorare a corului cu „Ordinul Muncii" clasa II-a. A fost o bucurie unanimă, iar ochii tuturor celor prezenţi în sală s-au umezit. Bătrînii satului plîngeau de-a binelea. Corul de la Chizătău este prima formaţie de amatori din ţara noastră care a primit această înaltă distincţie. A urmat înmînarea „Ordinului Muncii" clasa III-a lui Sever Şepeţian, a „Medaliei Muncii" unor vechi solişti şi activişti ai corului şi a insignei „Evidenţiat în munca culturală de masă" majorităţii coriştilor.

Tov. Gheorghe Pantazi, directorul general al Aşezămintelor Culturale, a dat citire mesajului preşedintelui Marii Adunări Naţionale dr. Petru Groza. Aşteptat cu viu interes, cuvîntul coristului de odinioară din Coşteiul Mare învecinat, a fost salutat cu o furtună de aplauze. Mesajul tov. dr. Petru Groza a rămas un alt moment emoţionant al serbării centenarului de la Chizătău.

După citirea a numeroase telegrame de felicitare sosite din toate colţurile ţării, după cuvintele calde de salut ale compozitorilor Sabin Drăgoi, Ionescu Paşcani şi Tudor Jarda, a urcat la tribună tov. Constantin Prisnea care le-a oferit sărbătoriţilor cadouri (radio, instrumente muzicale, plachete etc.) din partea Ministerului Învăţămîntului şi Culturii. Şirul vorbitorilor a continuat pînă către lăsarea întunericului, după care a urmat programul artistic oferit de ansamblul artistic din Chizătău.

La început a răsunat noul „Motto" al corului intitulat „De-un veac cîntăm", de Nicolae Ursu. Lucrările compozitorilor bănăţeni Ion Vidu, Sabin Drăgoi, Filaret Barbu, Gh. Goian, Nicolae Ursu, D. Stan au ocupat aproape tot repertoriul concertului. Brigada artistică a interpretat o scenetă în versuri de Gh. Bugarin (evocatoare a momentelor mai importante din viaţa formaţiei), iar echipa de dansuri alcătuită din tineretul satului a interpretat o suită bănăţeană. După spectacol a urmat o masă prietenească în aer liber la gospodăria colectivă din sat. S-a cîntat şi s-a jucat toată noaptea, veselia cuprinzînd tot Chizătăul.

Mult mai emoţionantă a fost ziua doua a centenarului. Pe marginea zăvoiului din comună, timp de aproape zece ore, fără întrerupere, s-au perindat nenumărate coruri, orchestre şi echipe de dansuri din întreg Banatul. Toate minorităţile naţionale şi-au dat întîlnire pe estrada Chizătăului: corul german al Căminului Cultural din Recaş, corul maghiar din Bedo, echipa de dansuri bulgăreşti din Vinga şi cea sîrbească din Moldova Veche. Nu au lipsit nici marile ansambluri corale, ca de pildă corul Combinatului Metalurgic din Reşiţa, dirijat de Ion Romînul şi corul Casei de Cultură „Ion Vidu" din Lugoj sub conducerea prof. Dimitrie Stan.

Întrecerea de la Chizătău ne-a oferit o imagine bogată a talentelor din popor şi a culturii muzicale a Banatului. Privindu-i pe dirijorii ţărani Radu Ion (astăzi deputat în Marea Adunare Naţională), pe Vidu Guga, pe Neagoe Vasile ş.a. ne-am dat seama de rolul hotărîtor pe care l-a jucat corul de la Chizătău în educarea talentelor autentice, vreme de decenii.

Sărbătoarea celui mai vechi cor de plugari din patria noastră a fost o dovadă grăitoare a sprijinului şi atenţiei de care se bucură arta amatoare de la sate în regimul nostru.

◆

David Oistrah despre şcoala violonistică sovietică

de J. V. PANDELESCU

Născut la Odesa în 1905 David Feodorovici Oistrah a început să studieze vioara de la vîrsta de cinci ani cu renumitul violonist şi pedagog P. S. Stolearski. La 15 ani a fost admis la Conservatorul din Odesa pe care l-a terminat numai în trei ani.

În 1926 îşi începe strălucita-i carieră concertistică. Artist înzestrat cu o excepţională capacitate de a pătrunde muzica şi cu o rară putere de muncă, Oistrah şi-a cîştigat repede un nume de seamă. Apreciat de marii muzicieni Glazunov, Miaskovski, Prokofiev, Goldenweiser şi Iampolski, Oistrah s-a lăsat la rîndul său, pătruns de învăţămintele acestor valoroşi purtători ai tradiţiilor înaintate din muzica rusă.

În 1935 Oistrah este numit profesor la Conservatorul din Moscova. Din acest an el începe să desfăşoare nu numai o susţinută şi rodnică activitate pedagogică dar şi o intensă activitate concertistică, luînd parte la marile competiţii internaţionale de vioară şi repurtînd succesele cele mai frumoase (premiul al II-lea la concursul „Wieniavski" din 1935 de la Poznan, apoi Premiul I la Concursul Ysaye, din 1937, de la Bruxelles). Participant ca personalitate artistică mondială în juriul Concursurilor internaţionale „Eugène Ysaye" din 1957 şi „Marguerite Long-Jacques Thibaud" din 1953 şi 1957 de la Paris, viitor participant în juriul Concursului „George Enescu" din 1958 de la Bucureşti, David Oistrah artist al poporului din U.R.S.S. este astăzi socotit drept unul dintre cei mai mari violonişti ai lumii.

*

În cursul lunii august, eminentul violonist sovietic ne-a făcut, în cadrul unei convorbiri mai lungi, o expunere deosebit de interesantă despre şcoala rusă şi sovietică de vioară.

Şcoala sovietică de vioară — a afirmat David Oistrah — a înmănunchiat trei ramuri principale ale şcoalei interpretative ruse. Este vorba, în primul rînd de şcoala lui Leopold Auer, care a avut şi are o mare importanţă în dezvoltarea artei interpretative sovietice la vioară. Se ştie că Auer, originar din Ungaria (născut la Aszpern în 1845), a fost elevul vestitului Joachim. Stabilindu-se în Rusia, la Petersburg, în 1868, el a desfăşurat o activitate strălucită de interpret şi pedagog. Printre elevii săi se numără unii profesori de renume ca Efrem Ţimbalist şi Miron Poliakin, apoi Lev Zeitlin şi Boris Sibor, care au circulat mult în Rusia, răspîndind învăţătura lui Auer. Dar chiar cei ce nu au învăţat direct cu Auer, ca Iampolski şi Stolearski, au fost sub marea lor influenţă.

Auer, mare artist, a urmărit totdeauna să dea o interpretare foarte expresivă muzicii, a urmărit frumuseţea sunetului şi a frazării. El căuta în acelaşi timp valorificarea personalităţii fiecărui elev.

Aflîndu-se în legături artistice dintre cele mai apropiate cu Ceaikovski, Rimski-Korsakov şi Glazunov, aceşti celebri compozitori au scris multe lucrări pentru el. Ceaikovski i-a dedicat lui Auer concertul de vioară. Toţi elevii săi au devenit virtuoşi mari. El nu a avut propriu-zis o „metodă" în ceea ce priveşte tehnica execuţiei. Auer răspundea cu mult umor elevilor care îl chestionau despre tehnica de folosit: „Nu mă priveşte tehnica pe care o folosiţi. Puteţi să cîntaţi şi cu... nasul — esenţialul este ca totul să iasă aşa cum trebuie". De altfel, metoda lui Auer consta în a pune mîna pe vioară şi a arăta imediat cum trebuie scos un pasaj, cum trebuie redată o mişcare. Cine putea să prindă, bine...

A fost un valoros pedagog, şi Jascha Heifetz (născut la Vilna 1901), Nathan Milstein (născut la Odesa în 1904) şi Misha Elman (născut la Stalnoje în 1891), pentru a cita aceşti violonişti de celebritate universală, au fost toţi elevii iubiţi ai lui Leopold Auer. El i-a îndrumat şi ajutat mult la începutul carierei lor artistice.

O altă influenţă exercitată asupra şcolii ruse şi sovietice a fost aceea a maeştrilor cehi. O seamă de violonişti cehi de seamă au venit şi s-au stabilit înainte de revoluţie fie în calitate de maeştri de concert ori ca profesori. Este de menţionat în primul rînd Ferdinand Laub. Violonist virtuos, născut la Praga în 1832, el i-a urmat mai întîi lui Joachim, în calitate de concert-maestru, la Weimar. După lungi turnee el s-a statornicit ca profesor de vioară la Moscova. Lui Laub i-a succedat, ca prim profesor de vioară la Conservatorul din Moscova, cehul J. Hrimaly (născut la Pilsen în 1844) şi care a fost totodată concert-maestru al orchestrei Conservatorului. Aceşti doi maeştri au format o seamă de elevi. Este de citat, de asemenea, violonistul Corbulka, virtuos ceh stabilit la Odesa şi care a fost profesorul, între alţii, al lui P. S. Stroharski.

Şcoala cehă s-a distins prin importanţa pe care o da formaţiei tehnice a violoniştilor: disciplina severă în ceea ce priveşte digitaţia, poziţia mîinilor, trăsătura arcuşului — toate în funcţie de predispoziţiile înnăscute ale elevilor, de particularităţile fiziologice ale acestora.

Însfîrşit, o a treia ramură este aceea — mai greu de urmărit — a violoniştilor ruşi, virtuoşi, din secolul al XIX-lea. Figura cea mai proeminentă rămîne aceea a lui Alexis Lwow, născut la Reval (1799), violonist de mare distincţie şi compozitor, cunoscut dincolo de Rusia, la Leipzig, Paris, Berlin etc. şi despre care Schuman a spus, ascultîndu-l către mijlocul veacului trecut, că „dacă în Rusia toţi cîntă ca Lwow, va trebui să mergem să învăţăm acolo". Şcoala rusă propriu zisă se apropie mult de cînt, de tot ce aduce cu glasul omenesc, distingîndu-se prin cantabilitate şi prin sinceritate. Şi nu este un paradox dacă spunem că reprezentanţii ei cei mai iluştri sînt marii artişti ai cîntului, Şaliapin, Nejdanova, Sobinov ş.a. de la care şi violoniştii au învăţat mult.

Şcoala sovietică înmănunchiind toate aceste ramuri ale artei cîntului la vioară, acordă o mare atenţie execuţiei riguroase, frumuseţii tonului, frazării îngrijite, nobile şi stilului în care se cere redată o lucrare. Adîncind conţinutul de idei şi sentimente al fiecărei opere, violoniştii sovietici o tratează însă de pe poziţiile artistului din zilele noastre: o învestesc cu prospeţime, îi infuzează o viaţă puternică, nouă, care să genereze în ascultători sentimente sincere, stenice, prin reliefarea acelor elemente care sînt apropiate de viaţa nouă, actuală, a epocii pe care o trăim.

Şcoala violonistică sovietică urmăreşte ca toate cuceririle din domeniul tehnicii să servească redării în chip veridic a conţinutului de sentimente şi idei din fiecare operă şi, atentă la nevoile artistice ale maselor, să prezinte aceste opere pătrunse de fiorul unui înalt umanism. In general, interpreţii sovietici au o atitudine activă, creatoare, faţă de opera de artă şi nicidecum obiectivistă — bineînţeles însă, cu respectarea riguroasă a concepţiei autorilor respectivi.

Sînt neapărat de citat, în domeniul pedagogiei sovietice actuale, cîteva nume ca profesorul I. Eidlin, de la Leningrad, elevul direct al lui Leopold Auer, şi care, la rîndul său, a fost profesorul lui Mihail Vaiman, al lui Boris Gutnicov ş.a.; de asemenea profesorul Constantin Mostras, de la Moscova, cu elevul său Iaşvili precum şi profesorul Dmitri Ţiganov de la Moscova (vioara I în cvartetul Beethoven). Este cunoscută, pe de altă parte, pleiada violoniştilor sovietici reprezentată de L. Kogan, I. Bezrodnii, I. Sitkoveţki, A. Gorohov, N. Skolnikova, R. Sobolevski, V. Pikaizen, O. Parhomenko, Klimov, Goldstein, Igor Oistrah ş.a. violonişti care au repurtat cele mai frumoase victorii la concursurile internaţionale din ultimul deceniu. Sînt de menţionat şi unele tinere speranţe ca Sihmurzaeva, Markov, Dancenko, care la Festivalul din 1957 de la Moscova au obţinut premiul I.

Vorbind despre şcoala sovietică se cuvine să vorbim şi despre repertoriul ei. El se caracterizează prin aceea că nu rămîne mărginit la o anumită sferă de preocupări şi de autori, interpreţii urmărind, cu multă atenţie, tot ce apare nou, pretutindeni, tot ce ar putea să îl îmbogăţească. Eu însumi mă dedic acestei munci de a descoperi necontenit lucruri noi care să îmbogăţească repertoriul şi pot cita de pildă concertul de vioară scris de Sir Wiliam Walton pe care l-am prezentat cel dintîi în Uniunea Sovietică.

Se cade, de asemenea, să dăm o mai mare atenţie unor valoroase lucrări din repertoriul clasic şi modern al viorii, pe nedrept date uitării. Astfel, Concertul de Miaskovski este o lucrare foarte interesantă şi populară, care ar trebui să intereseze pe violonişti; la fel şi „Suita de concert pentru vioară şi orchestră" de Taneev şi care este o piesă de mare valoare. Concertul de Racov, sonatele în fa minor şi re major de Prokofiev, sonata de Poulenc, sînt lucrări de remarcabil interes artistic ce nu trebuiesc neglijate.

Intenţionez, de asemenea să reactualizez o seamă de minunate sonate de Corelli, Tartini, Vivaldi, pentru două viori, şi pe care le voi cînta împreună cu fiul meu Igor.

★

Mai trebuie oare să subliniem tehnica desăvîrşită a lui Oistrah, tonul său atît de pur şi de just, culorile minunate pe care le creează, expresivitatea cu care frazează, adîncimea cu care interpretează muzica?

George Enescu a rezumat admirabil violonistica lui Oistrah în aprecierea sa lapidară făcută cu prilejul primelor concerte pe care artistul sovietic le-a dat la noi: „Violonistul Oistrah dispune de o tehnică uimitoare, însă se deosebeşte de alţi tehnicieni prin faptul că posedă un ton dulce şi cald, că frazarea sa este nobilă, denotînd o muzicalitate impecabilă". Realitatea este că Oistrah urmăreşte — şi reuşeşte — ca sunetele pe care le scoate la vioara sa, să fie cît mai apropiate de acelea ale vocii umane. Stăpînind în virtuos, instrumentul, — în mîna sa o adevărată jucărie — el se aplică să redea cît mai fidel şi în stilul cel mai autentic gîndirea şi simţirea exprimată în lucrările din imensul său repertoriu. Căci, într-adevăr, arta sa, cercetările sale, nu au cunoscut şi nu cunosc, în această privinţă, limite. Incepînd cu Vivaldi, Corelli, Tartini, Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Brahms, şi pînă la modernii Ysaye, Chausson, Poulenc, Walton etc. etc., Oistrah s-a aplicat cu ardoare ca să dezvăluie la un cît mai înalt nivel artistic, esenţa subtilă, conţinutul bogat al acestor lucrări. Dar ţinem neapărat să relevăm marea preţuire pe care Oistrah o dă muzicii ruse şi sovietice şi locul important pe care aceasta îl ocupă în repertoriul său. Muzicianul a subliniat, în repetate rînduri, strălucitul caracter concertistic al cunoscutelor concerte pentru vioară și orchestră de Prokofiev, Șostakovici, Miaskovski, Haciaturian, Kabalevski, Rakov, Dvarionas, Maciavariani ș.c. El le-a supus mai întîi unui aprofundat studiu, relevînd apoi, printr-o interpretare desăvîrșită, conținutul lor bogat.

„Avem toate temeiurile să ne mîndrim — a scris David Oistrah — de faptul că în epoca noastră compozitorii sovietici au fost aceia care au adus un aport atît de însemnat în tezaurul mondial al repertoriului pentru concertele de vioară. Pot să spun că nu cunosc nici o piesă concertantă pentru vioară și orchestră, de vreun compozitor contemporan din străinătate, care ar putea fi pusă alături de concertele de S. Prokofiev și A. Haciaturian, din punct de vedere al calităților lor artistice și al gradului de popularitate“...

Fapt este că lucrările compozitorilor citați au sprijinit mult școala sovietică de vioară, acea eflorescență de tinere talente menționate. Cît privește pe David Oistrah, el a creat se poate spune, o adevărată tradiție a interpretării acestor lucrări și care, în majoritatea lor, i-au fost dedicate. Oistrah s-a pronunțat cu multă căldură și în favoarea muzicii de cameră, socotind că trebuie luptat pentru ca aceasta să fie scoasă din „sălile mici“ și să devină o artă gustată de un număr cît mai mare de ascultători — citînd în această privință o seamă de lucrări ruse și sovietice valoroase ce s-ar cuveni să se bucure de o mai largă și meritată audiență în sălile de concert printre care: Trio cu pian, Cvartetul pentru coarde și Trio-ul cu pian de Taneev, Trio de Șebalin, Trio de Babagianian etc. etc.

Fruntaș al Școalei violonistice sovietice, David Oistrah desfășoară și o neobosită activitate pedagogică, de îndrumare a tinerelor talente. Clasa sa cuprinde 24 studenți, care sînt îndrumați cu o rară competință, căldură, simplitate și camaraderie. În rezumat, Oistrah urmărește concepția artistică de la baza lucrărilor, recomandă analiza tematică a lor, cîntul expresiv, chiar în pasaje de virtuozitate și cultivarea frumuseții tonului. El este pentru un cît mai asiduu studiu individual și pentru formarea gustului studenților printr-o participare consecventă la viața muzicală, o frecventare susținută a concertelor simfonice și de muzică de cameră. El acordă multă libertate elevului — nu-i nimicește ci dimpotrivă, îi stimulează individualitatea. Sînt tot atîtea calități care au făcut ca David Oistrah să fie nu numai marele interpret mondial al viorii, dar și iubitul profesor, iubit și prețuit de toți elevii săi.

Insemnări pe marginea muzicii de balet a lui Prokofiev și Haciaturian

de ADA BRUMARU

Galina Ulanova spunea cîndva că „baletul începe de la muzică“, înțelegînd prin aceasta că muzica este principalul mijloc de exprimare a ideii spectacolului coregrafic. Doar dacă muzica este profundă în gîndire, dacă zugrăvește convingător caracterul personajelor, urmînd și definind logica acțiunii, ea poate genera acel balet capabil să devie o ramură specifică a teatrului liric contemporan. Numai o astfel de muzică este capabilă să nască dansul cu semnificație umană. Am văzut-o o dată pe Ulanova dansînd un vals oarecare: grație desăvîrșită, minunata armonie a gestului, suplețe și ușurință. Atîta tot. Ochiul s-a desfătat, inima și gîndul au rămas deoparte. Și apoi, am văzut-o tot pe Ulanova întruchipînd pe Odette, prințesa transformată în lebădă de un vrăjitor. Aceeași grație desăvîrșită, aceeași armonie minunată a gestului, aceeași suplețe și ușurință, dar toate la un loc deveniseră mijloace de a spune ceva. Inima s-a înduioșat de suferința dragostei, gîndul a înțeles că binele va înfrînge răul. Și toate acestea pentru că muzica lui Ceaikovski la „Lacul lebedelor“ este prin ea însăși expresivă în sensul povestirii: naște dansul care este mișcarea ei, dansul care-i dezvăluie sensul, în chip plastic.

Veacul nostru se poate mîndri cu adevărata renaștere a baletului ca artă scenică în care divertismentul, ca bază a muzicii, este înlocuit cu suita sau chiar poemul simfonic dramatic, spectaculosul și virtuozitatea cu simplitatea și elocința gestului, înlănțuirea mișcărilor dansante cu îmbinarea simultană, pînă la identificare, dintre dans și pantomină.

Și pentru că, așa cum am arătat, muzica este principalul mijloc de exprimare al baletului, să ne oprim la cîteva exemple semnificative din istoria coregrafiei contemporane sovietice, ce s-a ridicat pe cea mai strălucită tradiție a genului: școala rusă.

Intr-o scrisoare despre teatru, Nikolai Gogol scrie cu indignare: „Țineți seama numai

G. Ulanova, artistă a poporului din U.R.S.S. și I. Jdanov, în baletul „Romeo și Julieta” de Prokofiev

de teatrul superior în care sînt prezentate tragedii sublime și comedii... Este straniu ca Shakespeare să fie pus laolaltă cu dansatoarele și dansatorii împopoţonaţi. Ce fel de apropiere este aceasta? Ideile trebuie să trăiască în lumea ideilor, iar dansurile în lumea lor“.

În felul lui, Gogol avea dreptate: apropierea coregrafiei exterioare și factice a acelui timp de lumea zguduitoare a teatrului shakespearian era un sacrilegiu. Dar ceea ce a făcut Serghei Prokofiev scriind muzica baletului „Romeo și Julieta“, este operă de artă autentică. Muzica lui Prokofiev a unit lumea dansului cu cea a ideii. Doar mijloacele prin care se transmite mesajul shakespearian sînt altele: versul apare înlocuit cu acel dans care este cu adevărat „mișcarea muzicii“.

In „Romeo și Julieta“ (Prokofiev este și coautor al libretului), cea mai grea sarcină pe care și-a luat-o compozitorul a fost aceea a păstrării, în limita posibilului, a tuturor liniilor acțiunii shakespeariene. Limitarea la conflictul principal, dragostea dintre Romeo și Julieta, ar fi fost nu numai o împietate, dar și recunoașterea incapacității muzicii și dansului de a exprima o complexitate de caractere și situații. De aceea, pe lîngă imaginile îndrăgostiților, partitura lui Prokofiev a schițat încleștarea dintre familiile Montagu și Capuleti, profilul psihologic al lui Mercuțio, pe Thibald, înțelepciunea senină a părintelui Lorenzo, umorul rudimentar ca și mișcările greoaie ale doicii... Dar nu numai atît. Muzica lui Prokofiev nu a uitat de „Verona încîntătoare“, al cărui popor de vitalitate meridională zburdă vesel și se macină aproape zilnic în lupta fratricidă.

Mijlocul principal întrebuințat de Prokofiev pentru definirea personajelor este acela al schițelor scurte, țesute pe o tematică clară din a căror succesiune rezultă logica muzicală a povestirii. Linia mare a baletului este mai puțin urmărită ca atare (acesta este și motivul pentru care unii comentatori i-au reproșat compozitorului fărîmițarea ansamblului). Mi se pare însă că succesiunea de schițe de caracter, de portrete, este mai proprie stilului lui Prokofiev, incontestat maestru al miniaturii și că această concepție a lui este foarte potrivită necesităților muzicii de balet.

Lucrul cel mai atrăgător în muzica din „Romeo și Julieta“ este personalitatea ei. A reuși să transmiți cu fidelitate ideile shakespeariene cu mijloacele specifice ale unui stil atît de caracteristic cum este cel al lui Prokofiev, în aceasta constă marea artă! Ansamblul tematicii, veșmîntul armonic și orchestral, dar mai ales spiritul compoziției, trădează acele particularități care fac din opera lui Prokofiev o voce inedită în muzica veacului nostru, ușor de recunoscut tocmai prin originalitatea ei anumită și consecventă.

Ideea conducătoare a baletului este ca și la Shakespeare contrastul și ciocnirea a două sentimente opuse: dragostea și dușmănia. Ura adîncă dintre membrii familiilor nobile Montagu și Capuleti este o piedică de netrecut în calea fericirii tinerelor lor vlăstare Romeo și Julieta, care cad victimă prejudecăților celor din jurul lor.

Imaginea Julietei în muzica lui Prokofiev nu este realizată printr-o temă unică. Ea apare la început ca o fetiță sprințară, care se joacă copilărește cu doica. Ingenuă, simplă, zglobie, așa ne-o înfățișează compozitorul la prima ei apariție, în episodul intitulat „Julieta fetiță“. Motivul, elocvent în concizia lui, se țese din îmbinarea violelor, flautului și oboiului.

E doar o fugară referire la tinerețea nepăsătoare de pînă acum, căci mama îi atrage atenția că e timpul să se termine cu distracțiile copilărești. „Julieta, nu mai ești copilă“ — și în fața oglinzii i se revelă chipul propriu! Gîndul prevestește ceva tainic și zburdălnicia se potolește. Mobilă, muzica își schimbă brusc caracterul tălmăcind presimțirea temătoare, visarea melancolică.

Acest motiv va defini acum personalitatea Julietei. Dansînd la bal cu Paris, ea se mișcă puțin absentă, dar cu o grație firească, întovărășită de arpegiile unui flaut. Dar gîndul ei adevărat se întoarce către simțămîntul necunoscut dinainte. Tema lirică reapare și se dezvoltă aici, în murmurul ei și în timp ce dansează singură în mijlocul oaspeților, o va zări Romeo. Pentru el această melodie evocă chipul tinerei fete; cu mult mai tîrziu, cînd Romeo va încerca să spulbere vrăjmășia lui

Thibald împotriva lui Mercuţio (act. II), îi va întinde mîna în timp ce de undeva, răzbat intonaţiile acestea. Aşa înţelege Prokofiev să dea muzicii sale acel caracter psihologic care explică nuanţele subtile, vibraţia sufletului ce determină acţiunile personajelor. De aceea Ulanova, interpreta Julietei, spunea că „Prokofiev dictează — cu această muzică atît de aproape simţirii timpului nostru şi în acelaşi timp în deplină armonie cu spiritul shakespearian — mişcările şi expresia dansului. Muzica lui Prokofiev trebuie dansată aşa şi nu altfel, Julieta întruchipată aşa cum partitura o pretinde".

Romeo se confundă aproape cu temele dragostei. Ele apar enunţate în scena de pe balcon („variaţiile lui Romeo") şi vor izbucni cu ardoare desperată în scena intitulată „Romeo şi Julieta înaintea despărţirii".

Alături de „Romeo şi Julieta", alături de dragostea lor, prind viaţă în muzica baletului prin teme proprii şi celelalte personaje shakespeariene: prietenul lui Romeo, Mercuţio, mereu vesel, îndrăgostit de viaţă, de cîntec, de o vioiciune cuceritoare cu care sfidează pînă şi moartea, imaginea trufiei înnăscute, a cruzimii pătimaşe şi oarbe, Thibald (pe care-l recunoaştem în transformarea temei puţin rigide, încărcată de orgoliu, prin care debutează balul la Capuleti cu „Dansul pernelor"); părintele Lorenzo, imagine a blîndeţii şi înţelepciunii clarvăzătoare...

Dacă personajele sînt caracterizate muzical în aşa fel încît dansatorului îi este indicată ţinuta lor morală, de cel puţin tot atîta plasticitate se bucură scenele de ansamblu, mai ales scenele populare. La începutul baletului vedem cum în zorii zilei slujitorii Capuletilor dau ziua bună dimineţii, într-o îndrăcită tarantellă. Prokofiev a imaginat pentru acest dans matinal o temă cu salturi capricioase, remarcabil de grăitoare pentru caracterul puţin grotesc şi nestilizat al mişcărilor. Pline de vervă şi de robusteţe sînt dansurile din actul al doilea (pe fundalul oraşului în sărbătoare se desfăşoară aici întreaga acţiune dramatică): cele două „dansuri ale poporului", „dansul cu mandoline", „veselia poporului continuă". Şi cît de diferite sînt aceste episoade în caracter şi atmosferă, de cele care înfăţişează serbarea la Capuleti (dansul trufaş al „cavalerilor cu pernele" ca şi cel, puţin obosit, al „doamnelor", gavotta, „plecarea oaspeţilor" sau mai tîrziu „dansul fetiţelor cu crini").

Alături de aceste momente de voie bună, muzica lui Prokofiev zugrăveşte şi tragedia cetăţii italiene. Cît de dramatic este duelul dintre Thibald şi Mercuţio, unde se ciocneşte cruzimea sîngeroasă şi brutală cu optimismul care încearcă să înfrîngă moartea! Apoi lupta între Romeo, decis să răzbune moartea prietenului, şi Thibald: muzica descrie şi urmăreşte mişcările sprintene şi încordarea luptătorilor, sclipirile şi încrucişările lănciilor, scrîşneşte parcă aidoma celor doi duşmani. Este un dans al morţii, un dans înfricoşător, din care catastrofa uciderii lui Thibald decurge în mod necesar. Cîteva acorduri grele, sacadate, despărţite de pauze înfricoşătoare, şi trupul s-a frînt. Capuleţii strînşi în cortegiul funerar poartă pe Thibald, iar muzica, de intensitate tragică copleşitoare, prevesteşte zilele grele care aveau să vie.

„Aş putea să pariez că nu există sarcină mai aspră decît aceea de a interpreta în balet muzica lui Prokofiev" — spunea tot Ulanova imediat după premieră. Dificultăţile provenite

Scenă din baletul „Gayaneh" de A. Haciaturian la Teatrul de Operă şi Balet din Erevan

din noutatea muzicii, din stilul şi intonaţiile ei specifice, din ritmica ei mereu schimbătoare, ca şi din ţesătura ei simfonică de un programatism caracteristic, au fost însă înfrînte de dansatorii îndrumaţi de maestrul de balet Lavrovski şi de compozitor. Şi aşa „Romeo şi Julieta" de Prokofiev a devenit unul din cele mai mari spectacole ale baletului contemporan. Ideea umanistă provenită din redarea autentică a teatrului shakespearian, a dovedit cît de capabilă este arta coregrafică modernă, ajutată şi stimulată de o partitură demnă de cuceririle componistice ale veacului nostru, să întruchipeze cele mai complexe probleme, să transmită în limbajul gesturilor, întovărăşite de muzică, lumea ideilor profunde.

★

„Fiind o dată la Moscova în 1939 — povestea Aram Haciaturian — am avut prilejul să discut cu A. I. Mikoian despre „Decada artei armene" care urma să fie sărbătorită. La despărţire, Anastase Ivanovici mi-a spus : — Ar fi fost bine dacă aţi fi compus muzică de balet. Aţi fi ajutat astfel teatrul din Erevan să creeze primul balet naţional armenesc. Propunerea lui A. I. Mikoian mi-a plăcut şi m-a pasionat. Şi iată că, cu trei ani mai tîrziu, în 1942, la sărbătorirea a 25 de ani de la Marea Revoluţie din Octombrie, în condiţiile de grele încercări ale Războiului de Apărarea Patriei, are loc premiera baletului naţional al lui Haciaturian, „Gayaneh".

Dacă „Romeo şi Julieta" de Prokofiev reprezintă cel mai bine dezvoltarea tradiţiei clasice a baletului rus, îmbogăţită prin semnificaţia de înalt umanism a temei şi prin limbajul contemporan al partiturii, „Gayaneh" aduce în arta coregrafică sovietică rezolvarea unor probleme noi de concepţie a dramaturgiei şi de stil. Haciaturian nu a părăsit nici el tradiţia muzicii ruse, care stă la baza formaţiei lui de compozitor. Dar aşa cum a făcut în celelalte compoziţii ale sale, el a îmbinat-o cu ceea ce este mai caracteristic muzicii armene. „Eu am crescut în atmosfera unei vieţi muzicale foarte bogate — explică compozitorul — : viaţa poporului, sărbătorile, durerile şi bucuriile lui, răsunetul plin de colorit al melodiilor armene şi azerbaidgene în interpretarea cîntăreţilor şi instrumentiştilor ; toate aceste impresii din anii tinereţii s-au întipărit adînc în amintirea mea. Ele au şi determinat bazele gîndirii mele muzicale, au creat posibilităţi pentru educarea auzului meu de compozitor, se poate spune că au pus temelia individualităţii mele artistice, care s-a format în decursul anilor următori de studiu şi de activitate creatoare. Oricum s-ar schimba şi s-ar perfecţiona mai departe gustul meu muzical, prima bază naţională pe care am perceput-o de la comunicarea vie cu poporul, rămîne baza naturală a creaţiei mele".

Revenind la baletul „Gayaneh" (care este de fapt o versiune revăzută a unei compoziţii mai vechi, baletul „Fericirea"), el aduce o sumă de elemente inedite atît ca tematică cît şi în construcţia muzicală.

Semnificaţia umanistă a subiectului se plasează de astă dată în actualitatea imediată : este vorba de viaţa unui colhoz armean situat în preajma munţilor. Tînăra Gayaneh suferă din pricina soţului ei (Ghico) care preferă muncii trîndăvia şi îi interzice şi ei să participe la viaţa colectivă. Aflînd că Ghico are de gînd, de comun acord cu un grup de diversionişti, să incendieze depozitele de bumbac, ea îl conjură să nu o facă, ameninţînd că îl va denunţa. Ghico refuză, o închide în casă şi îi îndrumă pe cei din grupul său către o trecătoare din munţi, pe unde crede el că s-ar putea strecura peste graniţă. Dar triburile kurzilor care se află aici le împiedică fuga. Ghico a avut timp însă să dea foc depozitelor şi profitînd de faptul că ţăranii sînt ocupaţi cu stingerea incendiului, încearcă să dispară. Fără să ezite, Gayaneh îl denunţă. Duşmanii sînt prinşi şi colhozul îşi reface buna stare ; baletul se încheie cu serbarea culesului bumbacului.

Muzica naţională a lui Haciaturian a fost punctul de plecare al spectacolului. Întrebuinţînd intonaţiile şi ritmurile cîntecelor populare armeneşti şi din regiunea Caucazului, compozitorul adaptează celelalte mijloace de expresie la necesităţile acestui material muzical, după concepţia sa că inspiraţia folclorică este incompatibilă cu prelucrările meşteşugăreşti care o introduc în patul lui Procust al schemei armonice scolastice. Armonia lui Haciaturian este complexă, încărcată de modulaţii caracteristice, instrumentaţia e luxuriantă şi îndrăzneaţă.

Senzaţional în partitura la „Gayaneh" este dinamismul aproape uluitor a numeroase episoade (acesta este de fapt un element de stil specific simfonismului lui Haciaturian). Acest dinamism slujeşte tot atît de bine expresivitatea sărbătorească a muzicii ca şi dramatismul, puterea ei de a impresiona. În acest sens, să ne gîndim doar la cîteva episoade dintre cele mai cunoscute ca „Dansul săbiilor", „Dansul kurzilor", „Dansul salutului", „Dansul rus", „Dansul ţesătoarelor de covoare", în sfîrşit „Incendiul". Inventivitatea ritmică, melodică, armonică şi orchestrală care rezultă la Haciaturian din ceea ce numeşte el „comunicarea liberă a compozitorului cu melosul naţional", îi ajută pe dansatori să-şi înţeleagă prin muzică personajele, pe spectatori să urmărească „mişcarea muzicii", pe auditori să o întrevadă cu ochii închipuirii. Mai puţin determinante sînt anumite teme caracteristice în baletul „Gayaneh", decît felul în care fiecare episod este concentrat muzical în cîteva pagini care se întipăresc nu prin unul sau altul din elementele muzicii, ci prin contopirea lor.

În partitura naţională „Gayaneh", sînt evidente legăturile autorului cu şcoala simfonică rusă. „Dansul săbiilor" şi „Dansul kurzilor" nu sînt departe de „Dansurile polovţiene" ale lui Borodin sau de „Islamey" al lui Balakirev, după cum portretele lirice amintesc de Korsakov şi intensitatea patetică a scenelor dramatice de Ceaikovski.

Muzica lui „Gayaneh" merită încă şi astăzi discuţii, după atîţia ani de la apariţia ei. Ea răspunde majorităţii problemelor esenţiale ale creatorilor din şcolile naţionale: legătura între folclor şi nivelul actual al mijloacelor componistice, îmbinarea particularităţilor naţionale cu tradiţiile clasicismului, definirea caracterului popular ca împletire între sensul ideologic actual al temei şi expresia naţională a muzicii.

La aceleaşi probleme răspunde, pe alt plan însă, şi următorul balet al lui Haciaturian, „Spartacus". Aici, tragedia istorică ia locul povestirii din viaţa contemporană. Dar esenţialul constă în faptul că compozitorul a înălţat simbolul tragediei istorice, dîndu-i semnificaţia, valabilă şi în epoca noastră, a contradicţiei între puterea de a lupta, dorinţa de a trăi în libertate şi încătuşarea apăsătoare a maselor populare. In acest mod de a trata subiectul constă actualitatea baletului, după cum în stilul inedit al muzicii, regăsim pe Haciaturian, artistul epocii noastre. Din păcate nu putem vorbi despre „Spartacus" în urma unei audiţii sau a unei citiri integrale a partiturii. Acele fragmente pe care este posibil să le cunoaştem ne dau însă prilejul să desprindem cîteva trăsături general valabile.

In tratarea libretului scris de N. Volkov (după istoricii antichităţii Plutarc şi Appian), Haciaturian nu a ales calea zugrăvirii acelor timpuri îndepărtate prin mijloacele de stilizare a unui material muzical autentic. Şi aici compozitorul a găsit justificată folosirea limbajului său muzical propriu. Astfel, „Spartacus" devine tălmăcirea unor fapte din istoria Romei străvechi, aşa cum ele s-au relevat în concepţia creatoare a unui muzician cu o anumită apartenenţă naţională. Aşa se explică, ceea ce ar putea să pară curios, caracterul naţional al unei muzici care tratează o temă istorică, localizată în viaţa unui alt popor.

Este totuşi interesant că în „Spartacus", legăturile directe folclorice sînt mai puţin sezisabile decît în „Gayaneh". Haciaturian înţelege să dea o unitate dramatică baletului printr-o melodică leit-motivică reliefată. De-a lungul celor nouă tablouri (1, Triumful Romei, 2. Piaţa de sclavi, 3. Circul, 4. Cazarma gladiatorilor, 5. Drumul Appiene, 6. Petrecere la Crassus, 7. Cortul lui Spartacus, 8. Cortul lui Crassus, 9. Moartea lui Spartacus) foloseşte o serie de teme caracteristice din a căror dezvoltare şi transformare rezultă unitatea programatică a muzicii.

„Tema destinului tragic al gladiatorilor", „Tema lui Spartacus", „Tema Frigiei" (soţia lui Spartacus), „Tema gladiatorilor răsculaţi", „Tema dansului Eginei", „Tema lui Harmodius", ca şi multe altele, sînt elocvente pentru diversitatea motivică a baletului.

Muzica la „Spartacus" descrie la început marşul triumfal şi întoarcerea la Roma a armatelor victorioase; printre prizonieri se găsesc Spartacus şi soţia sa Frigia. El este destinat să devină gladiator de circ, iar ea va fi vîndută ca roabă. Muzica scenei a treia întovărăşeşte tragica luptă a gladiatorilor în circ. In al doilea act ne aflăm în adăpostul gladiatorilor. Spectacolul victimelor muribunde ale Romei îndeamnă pe captivi la răscoală şi sfărîmîndu-şi lanţurile, ei fug din temniţă. De mare efect este muzica tabloului care se petrece în palatul consulului roman Crassus (aici alternează numerele unui strălucitor divertisment). Apariţia sclavilor răsculaţi întrerupe ospăţul şi actul se încheie cu „Scena incendiului". In ultimele scene ale baletului sînt arătate luptele tragice care s-au născut între răsculaţi din cauza invidiei şi intrigilor patricienilor romani. In sfîrşit, robii care încercaseră să se întoarcă în patrie, sînt ajunşi pe malul mării de Crassus şi legiunile sale. Urmează finalul tragic: pedeapsa răsculaţilor.

După cît se vede, întreaga povestire dramatică se desfăşoară în mijlocul unor episoade clocotitoare de viaţă: în piaţa sclavilor, la circ, la cazarma gladiatorilor, acolo unde se ciocnesc contrastele cele mai izbitoare. Figura eroică şi dîrză a lui Spartacus domină dramaturgia baletului, în care un rol important îl are şi imaginea de asprime tragică a soţiei sale, Frigia, ca şi cea a seducătoarei dansatoare grece, Egina.

Unitatea muzicii decurge din ceea ce este tipic sensibilităţii lui Haciaturian: pasiunea. „Spartacus" este o povestire plină de pasiune, de simţire înălţată, de vibraţie romantică. Cele mai mari calităţi ale muzicii provin din participarea afectivă a artistului ce i-a imprimat un suflu larg, cuprinzător, o simbolică nobil-eroică. „Dansul nimfelor", „Dansul Eginei", „Dansul cu crotalii", „Dansul fecioarelor gaditane", „Răscoala gladiatorilor", „Sosirea lui Spartacus şi a gladiatorilor", „Moartea gladiatorului", sînt cîteva exemple. Simfonismul lui Haciaturian are în „Spartacus" aceeaşi bogăţie aproape saturată a armoniei orchestraţiei, acelaşi dinamism scînteietor; dar spre deosebire de caracterul autentic, al ritmurilor, melodiilor şi mijloacelor de expresie din „Gayaneh", compozitorul se îndreaptă către o accesibilitate mai comună, de receptivitate largă.

★

Incheind aceste însemnări despre trei dintre cele mai mari opere muzicale sovietice, îmi pare că ele s-ar fi putut aşeza potrivit sub un motto dintr-o scrisoare a criticului Bielinski: „Caracterul popular nu este o calitate, ci o condiţie necesară a unei lucrări cu adevărat artistice, dacă înţelegem prin caracter popular zugrăvirea autentică a caracterelor, obiceiurilor unuia sau celuilalt om, uneia sau celeilalte ţări. Viaţa fiecărui popor se manifestă în forme proprii, care-i sînt specifice numai lui, deci dacă zugrăvirea vieţii este adevărată, atunci este şi mai populară".

Prima operă moldovenească

– Scrisoare din Chişinău –

de **A. BEILINA**

Crearea operei „Grozovan" constituie o remarcabilă realizare a culturii muzicale din R. S. Moldovenească.

Pînă în prezent, compozitorul D. Gherşfeld, autorul operei, era cunoscut în special prin cîntecele sale, în care este prelucrat cu iscusinţă bogatul folclor moldovenesc. Pentru poetul V. Russu, subiectul operei „Grozovan" a reprezentat o încercare a forţelor în domeniul libretului de operă.

Izvoarele artei naţionale de operă pot fi încadrate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd în Moldova de dincolo de Prut au fost create unele lucrări ca „Petru Rareş" de Eduard Caudella. În deceniul al 3-lea al secolului al XIX-lea, în fosta Basarabie, compozitorul E. Coca a scris lucrarea „Pasărea de foc" al cărui limbaj muzical este însă lipsit de elementul naţional. Lucrări mari de L. Gurov, E. Coca, S. Lobel, S. Neaga, L. Poliscov, D. Fedov şi alţii, care continuă tradiţiile muzicii clasice, au pregătit apariţia primei opere naţionale în Moldova Sovietică.

Opera „Grozovan" este întruchiparea trăsăturii caracteristice a creaţiei naţionale de operă: reflectarea trecutului eroic al poporului.

Subiectul operei vorbeşte despre neuitatele pagini din istoria poporului moldovean: mişcarea haiducească din secolele XVII şi XVIII.

Acţiunea operei se petrece pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. Haiducul Gheorghe Grozovan — eroul principal — nu este o personalitate istorică; el reprezintă imaginea sintetică a unui neînfricat conducător de răsculaţi. Ascunzîndu-se din calea celor ce-l urmăreau, Grozovan trăieşte în casa boierului Manolache sub numele vechilului Costache. Mascînd cu abilitate adevărata sa faţă, Grozovan se află în fruntea luptei de eliberare a moldovenilor.

Frumoasa Roxanda, fiica lui Manolache, este îndrăgostită de Gheorghe, care însă nu-i răspunde cu aceleaşi sentimente, deoarece el o iubeşte pe Florica, o fată de ţăran. Cuprinsă de gelozie şi de o neputincioasă mînie, Roxanda îl ucide pe Gheorghe cu o lovitură de pumnal. Cel mai bătrîn dintre haiduci transmite semnele de conducător ale lui Grozovan, lui Chiriac, un tovarăş al său. Opera se încheie cu un cîntec haiducesc de luptă, cîntat de Chiriac.

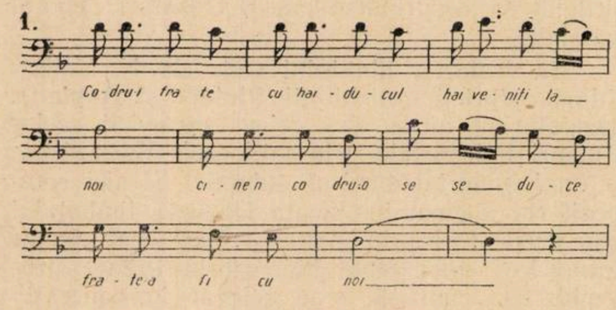
Fără să se remarce prin originalitate (unele scene ale libretului amintesc în mod vădit de „Aida" de Verdi), subiectul operei „Grozovan" răspunde cerinţelor de operă, datorită caracterului său emoţional, desfăşurării atrăgătoare a evenimentelor. Libretul prezintă o rezolvare optimistă a temei, cu toate că deznodămîntul este tragic. Merită relevată baza naţională a libretului, acesta reflectînd un episod istoric din viaţa poporului care, împreună cu ucrainienii, luptă cu tenacitate împotriva jugului otoman.

Zugrăvind imagini din popor, compozitorul D. Gherşfeld evită citarea de melodii autentice, în schimb foloseşte creator intonaţiile caracteristice ale muzicii populare moldoveneşti.

Eroul operei — Gheorghe Grozovan — apare pe scenă cînd în calitate de conducător al haiducilor, cînd sub forma unei persoane de încredere a boierului — vechilul său. Această idee de dublă personalitate este foarte răspîndită în creaţia populară.

Trăsăturile eroice ale lui Grozovan sînt deosebit de pregnant întruchipate în cîntecul său haiducesc, care se remarcă printr-un ritm energic, sincopat:

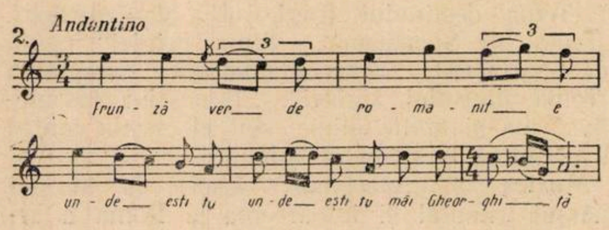
1.

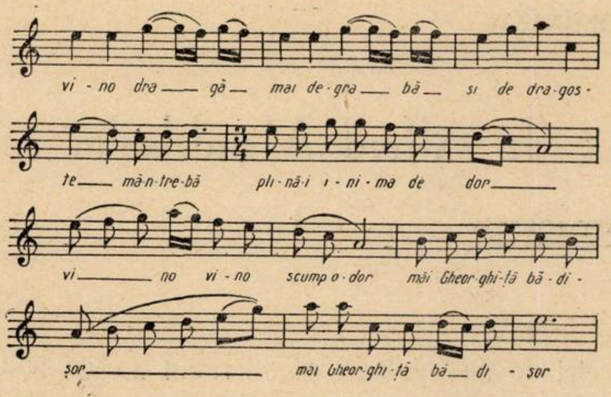

Co-dru-i fra te cu hai - du - cul hai ve - niţi la
noi ci - ne n co dru-o se se du - ce
fra - te-a fi cu noi

În general însă caracterul eroic al lui Grozovan este foarte mult diminuat de elemente lirice. Această lipsă se accentuează la sfîrşitul operei.

Partida Floricăi, logodnica lui Gheorghe, este străbătută de intonaţii şi ritmuri din folclorul muzical moldovenesc. Datorită acestui fapt, imaginea Floricăi atrage prin prospeţime, prin caracterul poetic, inspirat. La începutul operei, Florica apare ca o fată plină de optimism, cuprinsă de entuziasmul primei iubiri. În ariozo „Foaie verde romaniţă", de un lirism luminos, ea se lasă prinsă de gînduri pentru iubitul său. Melodia este plastică, împodobită cu ornamentaţii originale, care amintesc de caracterul improvizatoric al doinei:

2.


Andantino
3
frun - ză ver de ro - ma - niţ e
un - de esti tu un - de esţi tu măi Gheor - ghi ţă


vi - no dra — gă — mai de - gra — bă — si de dra - gos -
te — mă-n-tre-bă pli - nă-i i - ni - ma de dor —
vi — no vi - no scump o - dor măi Gheor-ghi-ță bă - di -
șor — mai Gheor-ghi - ță bă — di - sor

Pe Chiriac, tovarăşul lui Gheorghe Grozovan, compozitorul îl caracterizează folosindu-se de o melodie plină de haz.

Dintre personajele episodice pozitive se remarcă vizitatorii cîrciumii — ţăranul bătrîn şi cazacul Mikola, în al cărui cîntec lung este concentrat elementul naţional ucrainian. Imaginea lui Mikola simbolizează în operă prietenia de nezdruncinat dintre moldoveni şi ucrainieni.

Asupritorii poporului sînt reprezentaţi prin boierul Manolache şi fiica sa Roxanda, fanariotul Aga Hrisoverghi şi cîrciumarul.

Imaginea Roxandei, îndrăgostită de Gheorghe, este cea mai expresivă, datorită cantilenei melodice largi. Leit-motivul orchestral al dragostei Roxandei este bazat pe o melodie inspirată. Momentul culminant este atins în scena din închisoare, unde Grozovan este chinuit din vina Roxandei.

Imaginea Roxandei nu apare îndeajuns de convingătoare în tabloul final, deoarece uciderea lui Gheorghe este prezentată doar printr-un episod instrumental, lipsit de replici vocale care ar fi putut contribui la dramatizarea acestei scene. Idealizînd întrucîtva imaginea Roxandei, autorul nu a găsit aici mijloace muzicale pentru a transmite asprimea şi samavolnicia ei. Spre deosebire de Florica, a cărei partidă este bogată în intonaţii din cîntecul popular, Roxanda este mai apropiată de tipul de personaj romantic de operă.

Asupritorii poporului, străini de neam (fanariotul Aga Hrisoverghi şi cîrciumarul — sluga turcilor) sînt caracterizaţi printr-un limbaj muzical „cu caracter general oriental". Reuşită este sublinierea trăsăturilor sufleteşti ale cîrciumarului, realizată printr-o melodie seacă, cu ambitus limitat, care se desfăşoară pe fondul unui ostinato al basului.

Adresîndu-se celor trei sfere naţionale — moldovenească, ucraineană şi „general orientală" — D. Gherşfeld a găsit culorile cele mai pregnante în cazul cîntecelor şi dansurilor moldoveneşti.

Principala trăsătură a operei o constituie melodia vocală, străbătută de o duioasă cantilenă. Muzica atrage prin sinceritate şi caracter emoţional.

În opera „Grozovan", D. Gherşfeld transfigurează unele particularităţi ale operei clasice ruse şi trăsăturile stilistice ale operei italieneşti. Un rol important îl joacă alăturarea contrastantă a scenelor, procedeu tipic pentru opera clasică rusă. Astfel, jocurile populare din casa Prascovici (tabloul al doilea) sînt întrerupte pe neaşteptate de năvala turcilor. Tabloul al IV-lea începe cu o meditaţie tristă a lui Gheorghe despre soarta tovarăşilor săi, şi se încheie cu dansurile optimiste, pline de viaţă, ale haiducilor şi cazacilor. Tabloul al III-lea este conceput de compozitor după tipul scenelor de cîrciumă din opera „Boris Godunov" de Musorgski.

Influenţa operei italiene se simte în melodicitatea părţilor solistice, care sînt dublate la orchestră, şi în general în tendinţa spre vocalizare.

Opera este lipsită în genere de momente culminante pregnante.

Formele de dramaturgie muzicală sînt utilizate inegal. Folosind părţi corale ample şi solo-uri, compozitorul nu a creat totuşi episoade simfonice desfăşurate, finaluri şi ansambluri de mare suflu. Excepţia o formează micile duete de „împăcare" (Florica şi Roxanda, Florica şi Gheorghe) în care personajele sînt unite printr-o stare sufletească comună, care determină o înrudire iar uneori chiar o coincidenţă a părţilor vocale. Pentru întărirea dramatismului operei, ar fi fost de dorit ca pe lîngă duetele de „împăcare", compozitorul să fi creat şi ansambluri de luptă care să redea mai bine contradicţiile.

De o reuşită deplină sînt acele scene în care este prezentată viaţa poporului din vechea Moldovă.

Corurile operei sînt diferite prin caracterul lor, totuşi lipsesc scene corale populare dinamic desfăşurate.

Orchestraţia este inegală. Unele episoade sînt orchestrate inventiv, pitoresc. Merită subliniată folosirea procedeelor orchestraţiei naţionale din dansul haiducilor, unde flautul piccolo imită sunetul naiului — un vechi instrument moldovenesc, iar imitarea cimpoiului, cu basul lui reţinut, tipic, reproduce umorul poporului. În unele locuri însă orchestraţia este stufoasă din cauza aglomerării de alămuri. Partitura ar fi cîştigat dacă alămurile ar fi fost folosite mai moderat şi în schimb s-ar fi accentuat rolul corzilor şi lemnelor.

În operă nu există un sistem de leitmotive consecvent dezvoltate. Adoptînd o anumită sferă de intonaţii pentru fiecare personaj şi un şir de caracterizări muzicale precise, D. Gherşfeld le utilizează în mod iscusit în cadrul desfăşurării dramatice.

Spectacolul „Grozovan" este prima lucrare mare a celui mai tînăr teatru muzical din U.R.S.S., „Teatrul de operă, balet şi dramă „Puşkin" din Chişinău.

CREAŢII ROMÎNEŞTI

Cantata „Glasul lui Lenin" de Alfred Mendelsohn

de SILVIAN GEORGESCU

Printre creatorii reprezentativi ai muzicii noastre noi, Aifred Mendelsohn ocupă un loc de seamă.

Deşi abordează cele mai diferite genuri şi forme — de la cîntecul de masă la simfonie şi la spectacolul dramatic-coregrafic — se poate desprinde cu claritate o trăsătură de bază a gîndirii sale artistice şi anume substratul plastic-programatic. Fie că se inspiră din literatura noastră clasică şi contemporană ori din istoria patriei, fie că dă glas ideilor şi simţămintelor celor ce se sîrguiesc pentru mai binele omenirii, compozitorul mărturiseşte mai în fiecare lucrare a sa, afinitatea către asemenea concepţie artistică. Una din cele mai recente creaţii ale lui Alfred Mendelsohn, Cantata „Glasul lui Lenin" pe versuri de Maria Banuş apare ca o dovadă elocventă a acestor preocupări.

Concepută în primăvara acestui an, lucrarea a fost dedicată celei de-a 40-a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie. Alcătuită din trei părţi care se execută fără întrerupere, cantata este scrisă pentru două coruri mixte şi un cor de copii, orchestra fiind compusă din patru flauţi, patru clarineţi, şase corni, patru trompete, tuba, două grupuri de timpani, orgă şi coarde.

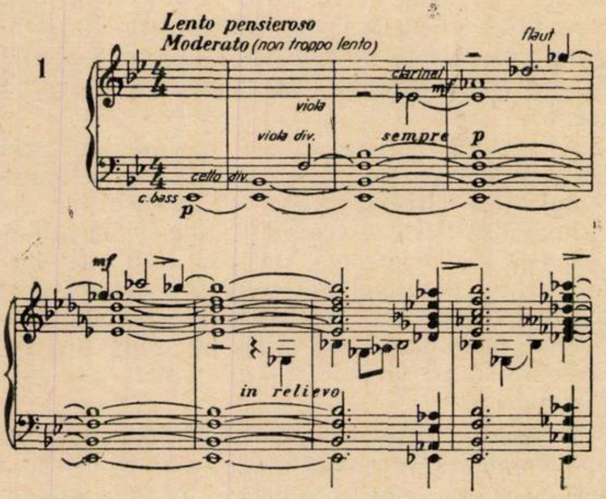
Versurile cantatei exprimă patosul revoluţionar, avîntul pe care imaginea lui Lenin îl trezeşte în sufletul oamenilor. Culminaţia o constituie cîteva din cuvintele de însemnătate istorică ale marelui conducător al proletariatului, rostite laconic dar deosebit de dinamic şi pătrunzător, ca acestea :

...„Istoria merge mereu înainte
Să ştim să privim adevărul în faţă
Din înfringeri se învaţă
Din victorii se învaţă
Prin orişice cumpeni poporul răzbate
Revoluţia-i tare, mai tare ca toate"

Cuprinsul scurt dar plin de energie al versurilor generează întreaga desfăşurare muzicală, compozitorul punînd în valoare mesajul dramatic al textului.

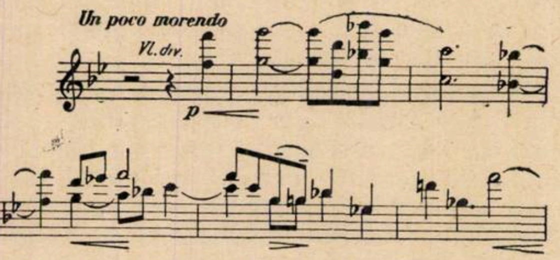
Prima parte, Preludiu (lento pensieroso), a fost concepută ca o introducere a lucrării. Ea începe într-o nuanţă scăzută, cu o pedală în registrul grav, intonată de c.bass pe care se suprapun curînd, la intervale de cvintă şi cvartă, celelalte instrumente. In interiorul acestei etajări de pedale se afirmă la corn tema principală a primei părţi cu caracter avîntat. Ea constituie de fapt motivul central al întregii lucrări, născut din sunetele enunţate succesiv înainte (cvinta cu care începe lucrarea este primul interval al temei).

1



După revenirea temei principale, orga intonează aceeaşi succesiune iniţială de sunete, pe fondul căreia apare în registrul acut al coardelor, o melodie asemănătoare ca structură cu prima :

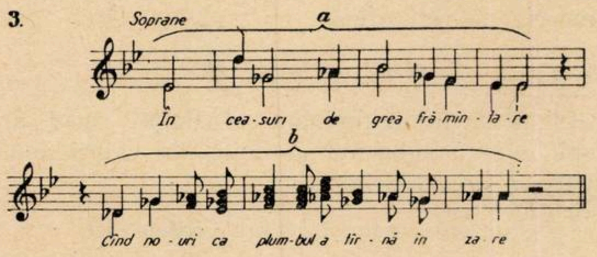
2.



Ea este însoţită de imitaţii care se desfăşoară expresiv pe o pedală de cvinte (mi bemol — si bemol). Un episod amplu, în care mişcarea devine din ce în ce mai animată, duce către o primă culminaţie. Creşterea este marcată de apariţia succesiunii de cvinte (ex. 1.) la care participă toate instrumentele. Apoi sonoritatea descreşte, făcînd loc temei amplificate, pe versurile :

„În ceasuri de grea frămîntare,
Cînd nori ca plumbul atîrnă în zare
Îl caut pe Lenin".

3.

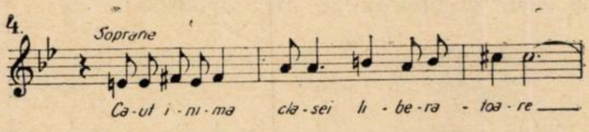

Soprane
a
În cea-suri de grea fră-mîn-ta-re
b
Cînd no-uri ca plum-bul a-tîr-nă în za-re

A doua secţiune a acestei teme (b) este dezvoltată de corul bărbătesc pe versurile:

„Caut inima clasei liberatoare"

Prin revenirea la succesiunile iniţiale şi la semnalele alămurilor, se pregăteşte trecerea la un fugato vocal deschis de soprane

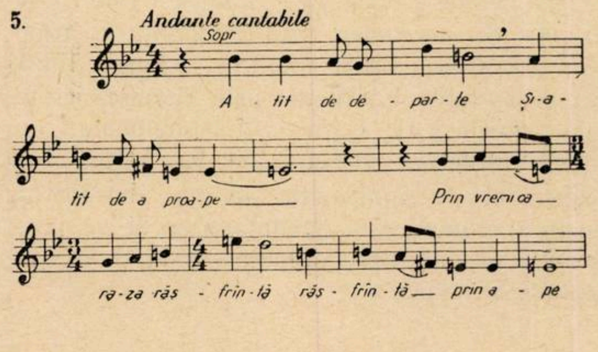
4.


Soprane
Ca-ut i-ni-ma cla-sei li-be-ra-toa-re

urmate de tenori, altiste şi başi. Orchestra susţine armonic vocile, participînd la prelucrarea temei. Partea întîia a lucrării culminează prin dezvoltarea orchestrală a temei centrale, pe care compozitorul o foloseşte de altfel şi ca legătură între părţile lucrării. Intrările succesive ale diferitelor instrumente îmbogăţesc structura polifonică, iar suprapunerile armonice prin paralelisme, bazate pe un ritm pregnant, imprimă acestei secţiuni o frămîntare lăuntrică, arcul creşterii mergînd spre o încleştare patetică. Apoi totul se potoleşte şi în această atmosferă se încheie prima parte.

Partea a doua, Fantezia (Andante cantabile), în formă de lied tripartit (A B A), debutează printr-o melodie expresivă, uşor reţinută, cu elemente pentatonice subînţelese, intonată de soprane:

5.

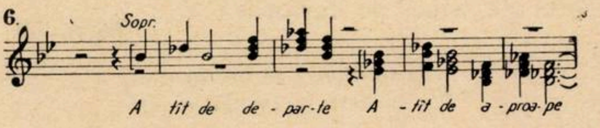

Andante cantabile
Sopr.
A-tît de de-par-te şi-a-
tît de a proa-pe
Prin vremi ca
ra-za răs-frîn-tă răs-frîn-tă prin a-pe

După expunerea completă, ea este reluată de orchestră. Pentru realizarea plastică a ideii de depărtare şi apropiere, după cum arată însuşi conţinutul versurilor:

„Atît de departe, atît de aproape"

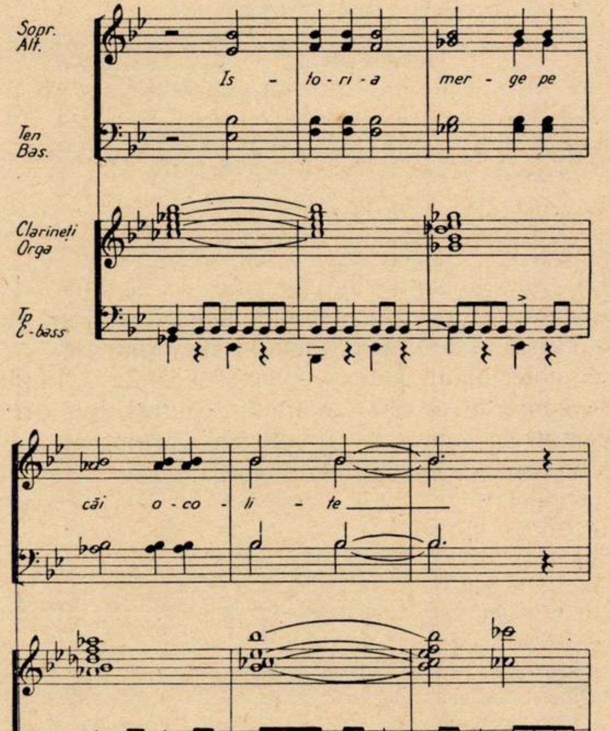
compozitorul recurge la un procedeu care redă sugestiv senzaţia de distanţă:

6.


Sopr.
A-tît de de-par-te A-tît de a-proa-pe

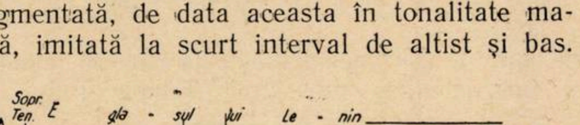
În secţiunea centrală, dominată de o expresie de energie, A. Mendelsohn foloseşte, pentru pregătirea unei creşteri a tensiunii, mai întîi scurte imitaţii, apoi, în întregime contrapunctată, tema din culminaţia Preludiului. Pe un fundal ritmic ostinat, urmează o amplificare a sonorităţii:

7.


Sopr.
Alt.
Is-to-ri-a mer-ge pe
Ten.
Bas.
Clarineţi
Orga
Tp.
C-bass
căi o-co-li-te

Ca a rezolvare a mişcării animate, apare la sopran şi tenor, tema centrală a lucrării (ex. 3) augmentată, de data aceasta în tonalitate majoră, imitată la scurt interval de altist şi bas.

8.


Sopr.
Ten.
E gla-sul lui Le-nin
Alt.
Bas.
E gla-sul lui, Le-nin.

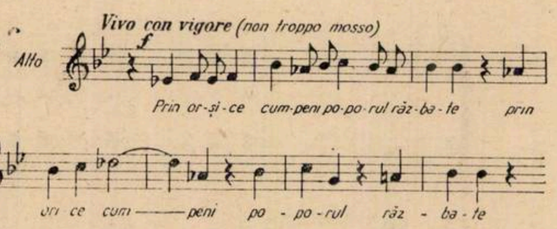
Această temă este preluată într-o sonoritate amplă de către orchestră. Un episod lent, luminos, prevestește repriza scurtată ca dimensiune, care apare acum ca o reminiscență.

Tranziția către finalul cantatei este bazată pe crîmpeie inversate, ale temei (Ex. 1) în timp ce instrumentele de coarde țes un desen melodic figurativ, agitat. Apoi întreaga orchestră reia melodia centrală a lucrării (ex. 3) pe care se suprapune o nouă idee intonată de corul de femei pe versurile:

„Din înfrîngeri se învață
Din victorii se învață"

Se pregătește astfel un intermezo simfonic ce constituie introducerea la ultima parte a piesei — Fuga, vivo con vigore, ma non troppo mosso. Acum corurile se divid asemănător corurilor „spezzatti" *). Altistele primului cor expun tema Fugii, mișcată și viguroasă, pe cuvintele lui Lenin:

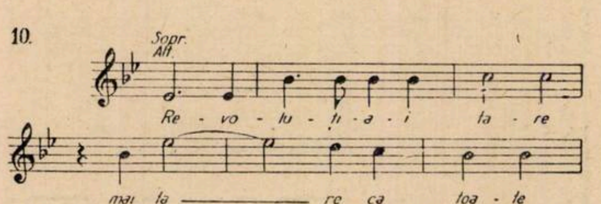
9.


Vivo con vigore (non troppo mosso)
Alto
f
Prin or-și-ce cum-peni po-po-rul răz-ba-te prin
ori ce cum——peni po-po-rul răz-ba-te

Ea este preluată rînd pe rînd de soprane (la interval de cvintă), apoi de tenori și bași, cu o scurtă reducere a timpului de expunere.

Subiectul al doilea — tema secundă a Fugii — construit pe baza motivului central, este prezentat de sopranele și altistele corului al doilea, urmate imediat de tenori.

10.



Corurile divizate ajung în interludiile Fugii, pe versurile

„Să știm să privim viitorul în față"

să cînte pe opt voci distincte la care se adaugă și instrumentele orchestrei. Temele Fugii se îngemănează trecînd de la o voce la cealaltă, de la un cor la celălalt. Și aci — ca și în partea mediană a lucrării — apare motivul „Preludiului", care se suprapune cu imitațiile ambelor subiecte pe versurile:

„E glasul lui Lenin" etc.

În momentul culminant al Fugii, corul de copii enunță subiectul al doilea în valori augmentate pe versurile:

„Prin orice cumpeni, poporul răzbate" etc.

Elementele tematice din ambele subiecte sînt dezvoltate în divertismentul Fugii, în scopul unei gradări spre un nou moment important, stretto-ul. În continuare se reproduce sub formă de recitativ dramatic întretăiat de accentele orchestrei, subiectul al doilea, urmat de o treptată intensificare, la care participă întregul aparat orchestral.

Apoteoza întregii lucrări este marcată o dată cu intonarea temei inițiale, în tonalitate majoră, la corurile împreunate pe cuvintele:

„Revoluția-i tare, mai tare ca toate"
E glasul lui Lenin

Din punct de vedere melodic, temele cantatei sînt scurte dar pregnante și purtătoare de energie. Ele sînt concepute după tropii muzicii populare, ceea ce determină dezvoltarea lor într-o bogată varietate de aspecte. Fiecare din cele trei părți ale lucrării sînt chibzuit construite și încadrate logic economiei întregului. Cantata are o unitate organică prin materialul tematic de bază expus în Preludiu și continuat în Fantezie și Fugă. Astfel, motivul conducător leagă strîns cele trei părți componente.

S-au amintit cîteva din procedeele polifonice mai importante folosite de autor (coruri divizate, augmentări tematice, inversări motivice).

Din punct de vedere armonic, întreaga cantată alternează între două tonalități de bază: mi bemol ionic și si bemol mixolidic (cu la bemol sub tonică), ca o tendință de sudură între sistemul funcțional și modal. Dacă în partea I-a, Preludiul, planul armonic este fluctuant (mi bemol spre si bemol, apoi la bemol și mi bemol etc.) redînd sugestiv neliniște, căutări și dacă cea de-a doua parte Fantezia este caracterizată de asemenea prin instabilitate armonică (acorduri brute etc.) — Fuga finală întregește tabloul armonic prin rigoarea ei tonală (preclasică). Caracterul monumental, cuvintele profetice, mărețe, ale lui Lenin, l-au determinat pe compozitor să nu abuzeze de tensiuni cromatice și modulatorice și să pună accentul mai mult pe polifonia vocală, pe o rigurozitate armonică.

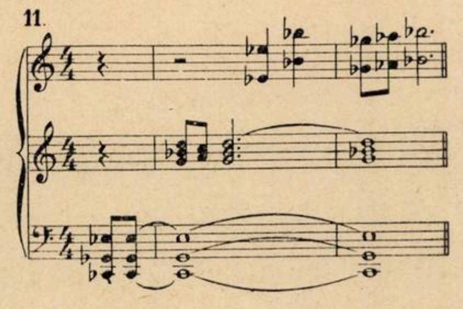
---

*) Procedeu polifonic folosit frecvent de reprezentanții școlii venețiene din secolul al XVII-lea.

În decursul lucrării, din cauza evoluției firești a vocilor, se ajunge uneori la suprapuneri de tonalități sau de funcții ale acestora. Compozitorul este convins că „netezirea" asperităților ce pot rezulta dintr-o conducere logică a vocilor, din mersul lor melodic, ar fi un lucru artificial. În acest sens disonanța este nu numai justificată, ci îndeplinește pe deasupra o funcție expresivă.

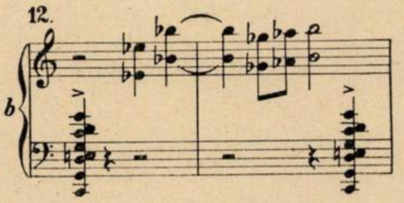
Iată acum trei exemple extrase din partitura lucrării. În primul se observă suprapunerea a trei tonalități (mi bemol minor, sol minor și do bemol major) :

11.



În exemplul următor distingem concomitența a două tonalități (do major și mi bemol major)

12.

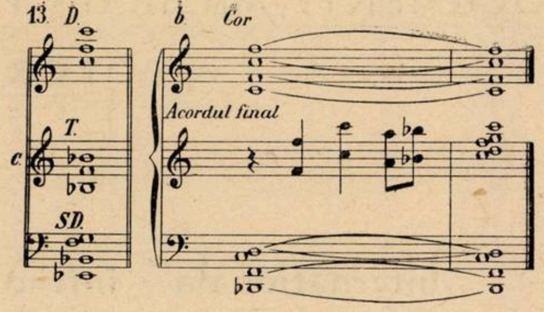


În ultimul exemplu se poate observa :

a) suprapunerea a trei funcții ale aceleiași tonalități ;

b) suprapunerea peste tonalitatea principală (mi bemol) a propriei dominante :

13.



Asemenea aglomerări, (cumul armonic), reprezintă de fiecare dată rezultatul evoluției organice a vocilor, mersul lor nesilit.

Cu toate acestea, atît în lucrarea de față cît și în cele mai recente ca oratoriul *„1907"*. sextetul pentru coarde etc. nu lipsește nicidecum un strict control vertical.

Orchestrația este pusă cu rigurozitate în serviciul expresiei mărețe, dar echilibrate a lucrării. Orga a fost folosită ca instrument central grație largului său diapazon expresiv mergînd de la forță și impetuozitate sonoră pînă la sunetele cele mai delicate ca și posibilităților sale polifonice. Astfel, în unele episoade, apar pînă la 12 sunete (semitonuri) simultane, fără utilizarea la exces a instrumentelor de alamă sau divizarea coardelor. Compozitorul a căutat de asemenea să nu dubleze părțile vocale cu diverse instrumente, imprimînd corului mai multă independență față de orchestră. De cele mai multe ori de pildă, basul orchestrei nu este identic cu cel al corului.

Cantata „Glasul lui Lenin" continuă linia pe care Alfred Mendelsohn pășește în ultimele creații, caracterizată prin tendința de a lărgi gîndirea armonică și polifonică cu mijloacele pe care arta contemporană și adîncirea cîntecului popular i le oferă.

Lucrarea reflectă totodată preocuparea autorului de a-și trage izvorul inspirației din actualitate și anume din temele majore ale vieții, așa cum conștiința sa îi poruncește. În ambele sensuri, drumul său artistic constituie un exemplu caracteristic creatorilor muzicii noastre noi.

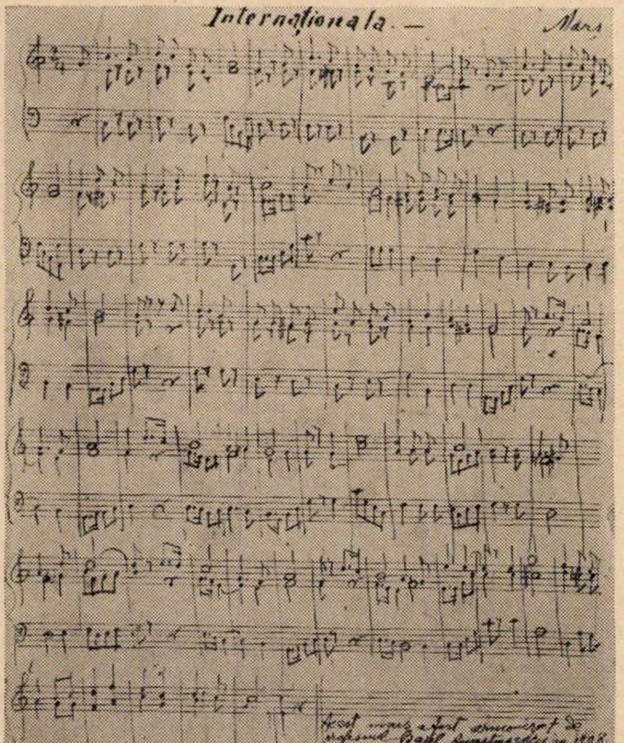
DOCUMENTE MUZICALE PRIVITOARE LA LUPTA SOCIALĂ A POPORULUI NOSTRU

„Internaţionala" într-o veche armonizare autohtonă

Manuscrisul pe care-l publicăm în facsimil datează din anul 1908 şi, după toate aparenţele, este una din cele mai vechi armonizări romîneşti ale imnului lui Eugéne Pottier şi Pierre Degeyter. Armonizarea este datorită lui Basil Anastasescu (1851—1922). Datele pe care le deţinem cu privire la autor sînt destul de puţin numeroase. Vasile Anastasescu s-a născut în 21 noiembrie în Tg. Neamţ, din părinţi de modestă stare socială. Bunicul lui era preot în Humuleştii lui Creangă şi chiar el, după urmarea cursurilor primare în orăşelul său natal, a fost îndreptat spre seminarul de la Socola-Iaşi. Aci şi-a schimbat numele din Vasile în Basil. După terminarea seminarului nu se face preot ci institutor la o şcoală primară din Galaţi (1870). Indrăgostit de arta muzicală, el a studiat compoziţia cu Gavriil Musicescu, în particular, dîndu-şi examenele la Conservatorul de la Iaşi. La absolvirea Conservatorului — secţia teorie, solfegiu, cor şi compoziţie — demisionează din postul de institutor şi este numit profesor de muzică la Şcoala normală din Galaţi (1885). După 13 ani este transferat la Tîrgovişte, la gimnaziul „Văcărescu", unde funcţionează din 1898 pînă în 1901 — cînd a fost pensionat. In anii 1901—1903 îl întîlnim la Bucureşti iar apoi la Tg. Neamţ. Bolnav, paralizat, se retrage în Dolješti la un fiu al său (1921), unde şi moare la 10 iunie 1922.

De pe vremea cînd era institutor, la îndemnul lui Musicescu, B. Anastasescu a cules melodii populare, îndeosebi în timpul vacanţelor, cînd îşi cheltuia forţa şi economiile, pentru a strînge cît mai multe giuvaere din comoara nescrisă a artei muzicale populare. Multe din melodiile armonizate de el s-au cîntat în concerte publice, unele — ca „Ciobănaşul" — păstrîndu-se mulţi ani în repertoriul concertelor corale. B. Anastasescu a şi publicat o parte din culegerile şi armonizările sale, restul rămînînd în manuscris (după moartea sa, parte din bibliotecă — manuscrise, cărţi — a fost donată Episcopiei Romanului, unde n-ar fi exclus să se găsească şi acum materialul folcloric).

„Internaţionala" a fost armonizată simplu, în mod tradiţional, de B. Anastasescu, potrivit măiestriei sale. Era în 1908. Să căutăm aci un ecou al frămîntărilor sociale din Rusia şi ţara noastră din acea vreme? Ar fi hazardat. E greu de stabilit cum a ajuns muzicianul la imn. Cert este că pasionatul folclorist nu se preocupa doar de aspectul estetic al vieţii poporului ci şi de cel social. Poate că cercetări ulterioare vor dezvălui fapte, conexiuni care să explice împrejurările armonizării imnului revoluţionar.

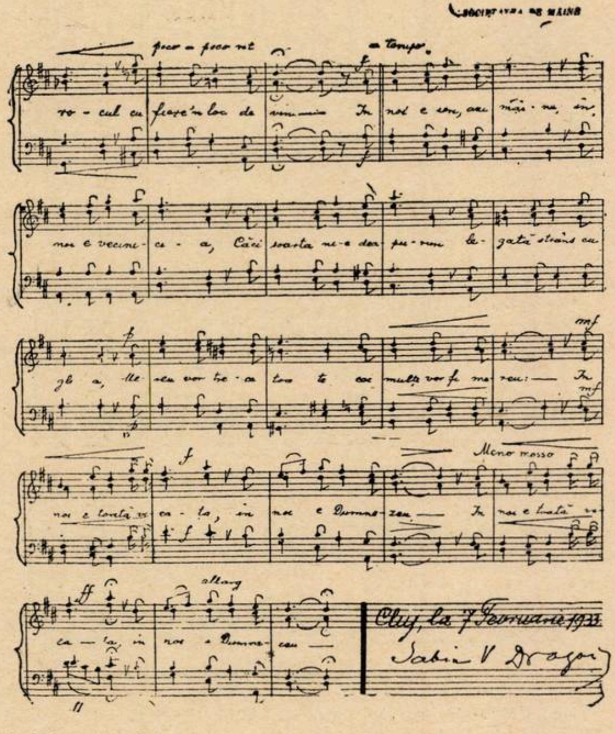

Internaţionala. — Marş
Acest marş a fost armonizat de profesorul Basil Anastasescu în 1908.

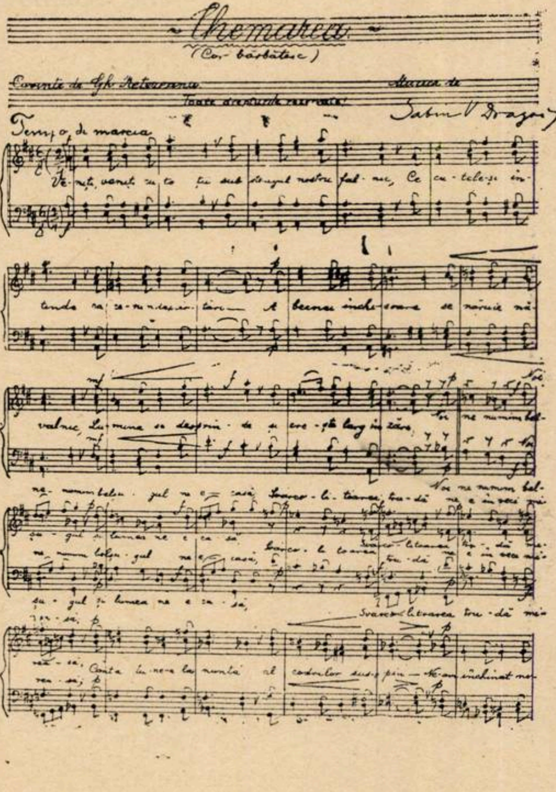
După cum se ştie, „Internaţionala" a fost desăvîrşită în 1888 de către Pierre Degeyter, după un text al lui Eugéne Pottier datînd din 1871. In culegerea „Glasul desmoşteniţilor" — datînd din 1893, primă culegere de cîntece socialiste, de la noi — nu găsim imnul (vezi articolul lui V. Cosma din „Muzica" 8/9,1952). Oare cîntecul era totuşi cunoscut în acea vreme la noi? Nu pare probabil. Cert este însă că la începutul veacului, în 1908 era. Aceasta este şi însemnătatea documentului prezentat, mărturie a faptului că imnul lui Pottier răspîndea la noi în ţară încă acum 50 de ani ideile „Comunei" care-i dăduseră naştere, adeverind o dată mai mult justeţea caracterizării făcută de Lenin lui Pottier: „Unul din cei mai mari propagandişti prin cîntec".

Un omagiu adus „mulţimilor" de Sabin Drăgoi în 1933

„Era prin 1910... Invăţam la un liceu maghiar, unde — ca în alte licee aflate sub regimul autocratic habsburgic — se ducea o cumplită politică de deznaţionalizare. In acea vreme am cunoscut un tînăr care învăţa la gimnaziul romînesc din Brad. Cu ajutorul lui am avut adevărata revelaţie a poeziei romîneşti a lui Eminescu, Alecsandri, Bolintineanu ş.a. Intr-o cărţulie cu filele roase am găsit poezii ale acestor mari artişti ai versului romînesc. Şi, cu creionul, însemnam acele poezii pe care eram hotărît să le pun pe muzică. Printre ele şi „Pohod na Sibir" de Vasile Alecsandri... Au trecut două zeci de ani şi, în 1930, am scris corul acesta..."

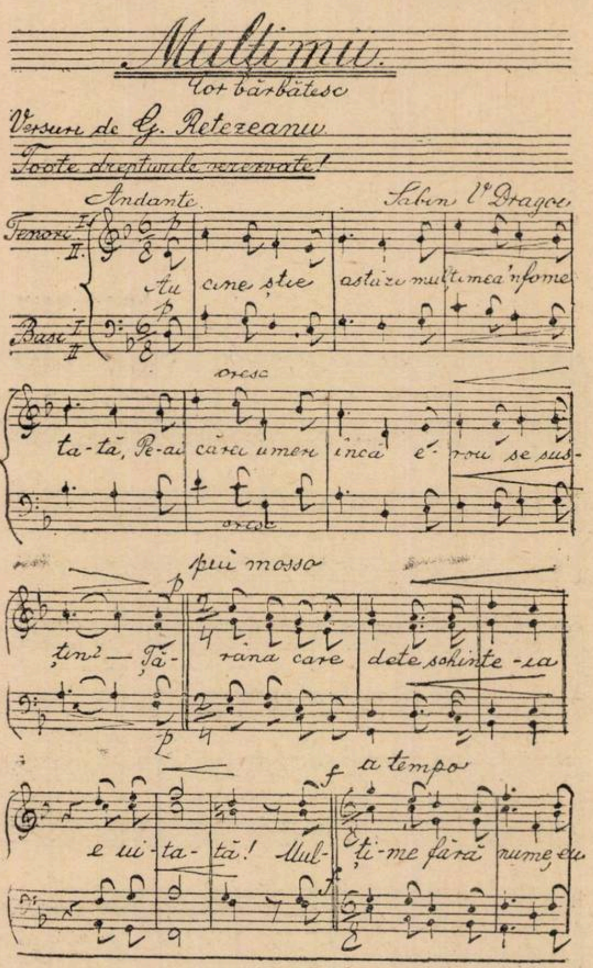
Aşa povestea maestrul Sabin Drăgoi împrejurările în care scrisese cunoscutul său cor care poate fi considerat primul dintr-un triptic social scris între 1930—1933. Intr-adevăr sînt puţini cei care ştiu că între februarie şi mai 1933, într-o vreme de puternice încleştări ale clasei muncitoare cu forţele de opresiune reacţionară, Sabin Drăgoi a compus două coruri cu un conţinut profund progresist, închinate „mulţimii". Primul — datat: Cluj, 7 februarie 1933 — se intitulează „Chemarea"; al doilea — datat: Cluj, 8 mai 1933 — se intitulează „Mulţimii". Ambele sînt pe versurile unui poet amator, doctorul G. Retezeanu din Cluj. Primul este un imn al „mulţimii": „Veniţi, veniţi cu toţii sub steagul nostru falnic, ce cutele-şi întinde ca ceru-n-depărtări. A beznei închisoare se năruie năvalnic, lumina se desprinde şi creşte larg în zări. Noi ne numim belşugul şi lumea ne e casă. Svîrcolitoarea trudă ne e în veci mireasă. Cîntatu-ne-a la nuntă al codrilor suspin. Ne-am închinat norocul cu fiere-n loc de vin. In noi e eri, azi, mîine, în noi e veşnicia, căci soarta ne-e deapururi legată strîns cu glia. Mereu vor trece toate, cei mulţi vor fi mereu...".



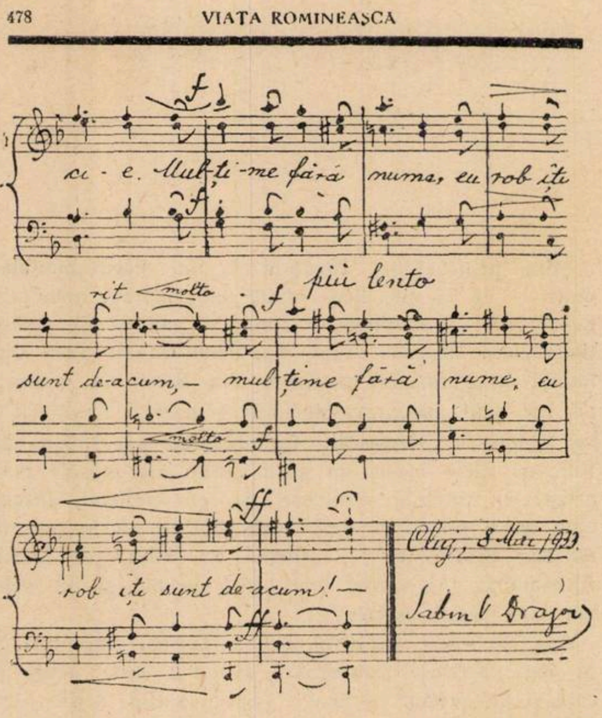


Al doilea este omagiul adresat de artist „mulţimii înfometate, pe ai cărei umeri încă eroii se susţin". Textul este acesta: „Au cine ştie astăzi mulţimea-nfometată, pe ai cărei umeri încă eroii se susţin? Ţarina care dete scînteia e uitată! Mulţime fără nume, eu ţie mă închin! Martir din alte vremuri, cu zîmbet necorupt, ardoarea-ţi sufletească, al cărnei tale chin, atîtor guri sătule le dai de se înfrupt! Mulţime fără nume, eu ţie mă închin! Eşti simbol viu al vieţii şi din pieptul tău ţîşnesc, aşa precum din stîncă izvorul cristalin, comori de energie ce munţi din loc urnesc... Intocmai ca pămîntul, tu, lumii temelie, în sînu-ţi porţi scînteia, ce-ar face tot în scrum, ca el, în loc de pară (porţi) prisos de rodnicie. Mulţime fără nume eu rob îţi sînt de acum".

CRONICA MUZICALA


Mulțimii
Cor bărbătesc
Versuri de G. Retezeanu
Toate drepturile rezervate!
Andante
Sabin V. Drăgoi
Tenori I II
Basi I II
p
Au cine știe astăzi mulțimea'n foame
cresc
ta-tă, Pe-ai cărei umeri încă e-rou se sus-
più mosso
ține — Ța-rana care de-te sohinte-ia
a tempo
f
e ui-ta-tă! Mul-ți-me fără nume, eu

Corurile sînt scrise pentru voci bărbătești (Corul „Banatul", condus de Sabin Drăgoi la Timișoara, era bărbătesc). Melodica lor este de cîntec-imn. Compozitorul începe cîntecul „Mulțimii" cu un unison, pe un motiv scurt, ascendent, prezentat în secvențe. Deabia pe al treilea vers începe prelucrarea armonică.


478 VIATA ROMINEASCA
f
ce - e. Mul-ți-me fără nume, eu rob îți
rit. molto
f
più lento
sunt de-acum, — mulțime fără nume, eu
ff
rob îți sunt de-acum! —
Cluj, 8 Mai 1933
Sabin V. Drăgoi

Este o armonie simplă. Aceeași simplitate o întîlnim în „Chemarea". Lucrul este normal dacă ținem seama că aceste cîntece erau menite a fi cîntate de cele mai largi formații de amatori.

Ținînd seama că „Chemarea" a apărut în revista „Societatea de mîine" (nr. 3—4/1933), într-un număr închinat lui Karl Marx, iar „Mulțimii" a apărut în „Viața romînească" (la cererea lui G. Călinescu, conducătorul revistei) vom înțelege mai bine de ce nici unul din aceste coruri nu a fost autorizat să fie interpretat în acea vreme. Textul avea aluzii care le făceau „indezirabile"...

FR. SCHAPIRA

Despre caracterul şi rolul educaţiei muzicale

de **MANYA BOTEZ**

Educaţia muzicală porneşte de la principiul posibilităţii că într-un mediu favorabil, în fiecare om se pot dezvolta aptitudini muzicale şi cere ca educaţia muzicală, făcută de oameni calificaţi, să dea ceea ce în mod obişnuit se consideră înnăscut: muzicalitatea.

Educaţia muzicală trebuie să facă parte din educaţia generală ca şi scrisul, cititul şi socotitul iar analfabetismul muzical, care este o frînă în dezvoltarea culturii muzicale, trebuie combătut cu toate mijloacele educaţiei muzicale:

Aceasta are mai multe ramificaţii:

1. Educaţia muzicală a copiilor şi tineretului;
2. Educaţia muzicală a adulţilor începători;
3. Educaţia muzicală a profesioniştilor.

a) Pentru cei ce se vor dedica carierei de concertişti. b) Pentru cei care se vor dedica carierei de profesori.

Toate acestea au o bază comună: Educaţia muzicală elementară.

Educaţia muzicală elementară are şi ea, la rîndul ei, mai multe momente: 1) intuitivă; 2) faza intelectual-conştientă; 3) legătura între aceste faze şi tehnica instrumentală; 4) completarea educaţiei muzicale în legătură cu literatura muzicală a instrumentului respectiv.

Prin educaţie muzicală înţelegem o *disciplină* care cere o creştere, o dezvoltare organică, determinată, în loc de o acumulare spontană, haotică, a unor cunoştinţe sterile.

O asemenea acţiune organizată poate face, în condiţii sociale propice, ca milioane de oameni ce nu beneficiază de muzică pentru că nu li s-a făcut educaţia, să participe la procesul de creare şi cunoaştere a *culturii* muzicale. Pentru aceasta trebuie ca învăţămîntul muzical să-şi propună ţinte judicioase şi metode eficiente.

Sînt mult mai mulţi oameni *muzicali* decît ne închipuim. Adeseori dispoziţia muzicală este adînc ascunsă în om, ca o sursă îngropată în pămînt: pînă nu dai cu tîrnăcopul, nu poţi să ştii de existenţa ei, dar o dată ce cea mai mică urmă a fost descoperită, nu poţi prevedea la ce proporţii poate să ajungă dacă îi netezeşti calea.

Pînă astăzi nu s-a găsit o măsurătoare exactă a talentului muzical.

Dar pentru a aprecia, a urmări şi a îndruma un talent, întrebuinţînd toate mijloacele ştiinţifice, pedagogice, psihologice şi profesional muzicale, trebuie să se ceară aceluia care se ocupă de începători şi apreciază calităţile lor — în afară de totalitatea cunoştinţelor — un simţ pedagogic foarte dezvoltat. Uşinski spunea: „Talentele pedagogice nu sînt atît de rare, dar pentru începători trebuie un excepţional talent pedagogic, care se iveşte foarte rar". Iar Krupskaia: „Primele impresii ale copilului lasă urme pentru viaţa întreagă, de aceea selecţionarea îndrumătorului trebuie să fie de prim ordin".

Aceste cuvinte sînt pline de înţelepciune căci, într-adevăr, aprecierea arbitrară şi empirică a existenţei sau lipsei de talent are o mare însemnătate pentru viitorul individului în primul rînd, precum şi al poporului din care face parte. O asemenea apreciere denotă lipsa de seriozitate, de simţ de răspundere socială şi artistică.

Muzica are multe faţete şi este un imens cîmp de muncă cu foarte multe căi. Constatîndu-se acest lucru, se analizează funcţiunile de bază necesare îndrumării în domeniul muzical şi al învăţămîntului muzical după principiile cerute de timpuri noi, căutînd înlăturarea unei rutine seculare din care a mai rămas numai forma, fără ca această formă să corespundă unui fond.

Stimularea şi descătuşarea funcţiunilor de bază ale organelor este principala sarcină a educaţiei muzicale.

Ea are ca scop formarea utilajului necesar pentru a percepe şi a reda muzica. Acest lucru nu se poate face învăţînd pe de rost nişte formule, ci, activînd, sonorizînd elementele muzicale.

Noua concepţie a educaţiei muzicale nu cere numai o creştere organică a elevului, ci şi o transformare structurală a profesorului. Metode învechite, mecanice, datorite rutinei, nu mai corespund astăzi. Se cere un învăţămînt mai aproape de realitate.

Să cercetăm premizele, mijloacele şi scopul educaţiei muzicale.

1. Care sînt dispoziţiile muzicale pure, pe care educaţia muzicală le dezvoltă. 2) Cum se desfăşoară mersul unei formări muzicale elementare care pleacă de la acest principiu. 3) Care sînt problemele pedagogice inerente educaţiei muzicale. 4) Ce este educaţia muzicală elementară.

În primul rînd, nu trebuie să înţelegem prin educaţia muzicală elementară o educaţie muzicală de gradul inferior, în care ne mulţumim cu un număr de cunoştinţe reduse, ci, de ceva complet, perfect — o descoperire şi o reflectare asupra forţelor elementare ale muzicii (prin „elementar" înţelegem elementul ca o forţă a naturii) — şi o trezire a funcţiilor în individ, prin care să poată recepţiona aceste forţe şi care să-l facă capabil de a le transforma într-o trăire artistică.

Astfel înțeleasă, educația muzicală elementară capătă sensul ei adevărat, și ea este chemată să trezească și să dezvolte în noi, în cel mai mare grad, sensibilitatea și înțelegerea pentru perceperea muzicală atît de necesară fiecărui om, indiferent dacă el cîntă sau nu la un instrument.

Muzica este o forță care necesită dezvoltarea tuturor organelor și punerea lor în cele mai bune condiții de funcționare. Ceea ce trebuie să intereseze pe educator în cel mai înalt grad este deci și latura psihologică, care are ca rol de a combate vechea credință că talentul este înnăscut cantitativ și calitativ, și că un individ născut talentat va putea deveni artist învățînd numai meșteșugul care îl îndreaptă spre virtuozitate. A considera *virtuozitatea* ca punct de plecare în educația muzicală este fundamental greșit. Trebuie educată *arta din om*, lărgindu-i orizontul necontenit.

Cînd bazele pedagogice ale educației muzicale au început să prindă rădăcină, problema de căpetenie a fost de a arunca o privire generală asupra forțelor latente existente în organismul omenesc, pe baza cărora se va putea organiza și începe opera educativă, căci, evident, nu este dezvoltabil ceea ce nu există sub formă de predispoziție. Dar numai printr-o adîncire interioară continuă se poate realiza dezvoltarea capacităților muzicale în om. Această adîncire nu trebuie să se mărginească la ceea ce se semnalează de obicei ca formînd talentul muzical, adică: ureche bună, memoria melodică, construcția fizică favorabilă etc.

Problemele importante ca: raportul între diferitele simțuri, de exemplu simțul tactil cu cel acustic sau simțul acustic cu cel motoric sau vizual, trebuie avute în vedere și nu se pot rezolva decît cu ajutorul psihologiei.

Recunoaștem ca dispoziții naturale pentru muzică, acele condiții organice ale omului care corespund celor trei elemente de bază în muzică: sunetul, ritmul și dinamica.

Sunetul: se percepe cu urechea exterioară, — urechea nu este un organ izolat, care, dacă își pierde forța, atrage prin aceasta imposibilitatea de a lucra: chiar și distrugîndu-i-se urechea omul păstrează *închipuirea* sunetului și găsește în interiorul lui toată profuziunea sunetelor cu care poate să continue creația în arta muzicală. (Avem un exemplu în Beethoven).

Ritmul: se află închis în fiziologia corpului nostru; în respirație, în circulația sîngelui etc. Simțul ritmului nu poate să fie dezvoltat decît prin restabilirea, întărirea și dezvoltarea ritmului natural existînd în corpul nostru, și nu prin încordarea energiei noastre pentru un calcul aritmetic.

Dinamica: adică dozarea tăriei sunetului și relația forței de tensiune între sunete și armonie, își are și ea rădăcinile în datele primordiale oferite de corpul nostru. Omul poate doza amănunțit jocul forțelor lui mușchiulare și nervoase etc.

Aceste trei dispoziții care au sediul în psihofizicul nostru se completează prin alte capacități, de data aceasta de ordin spiritual. Acestea sînt:

Fantezia muzicală care ne dă aptitudinea de a construi noi înșine prin mijlocul sunetului.

Memoria muzicală care ne dă aptitudinea de a reda ritmuri și melodii, de a le recunoaște și de a le păstra în memoria noastră.

Simțul pentru frazare și formă, deci pentru o coordonare logică a textului muzical, care presupune existența capacității de-a concepe clar și ordonat și de a integra detalii într-un întreg.

Pe lîngă aceste dispoziții sau funcțiuni de bază, avem calități și capacități care depind de formația corpului și nervilor noștri și pe care le putem numi forțe ajutătoare.

Abilitatea: Formația favorabilă a mîinilor, organelor vocale, buzelor etc. Independența membrelor, libertatea de a executa două mișcări diferite. Capacitatea de a avea reflexele necesare pentru perceperea și exprimarea trăirii în muzică.

Aceste calități sînt daruri date de natură. Fiecare om le posedă în cantitatea, calitatea și combinația lui proprie.

Ele sînt germeni, de o putere de creștere mai mare sau mai mică și au nevoie de un imbold pentru a se dezvolta.

Acest imbold lipsind, ele degenerează; se întîmplă atunci un fenomen comparabil cu atrofierea unui braț în urma legării lui pentru un timp îndelungat, și astfel, lipsirea lui de funcția sa naturală.

Dispozițiile menționate, deși se găsesc în stare latentă în mai toți oamenii, acolo unde au fost dezvoltate printr-o practică muzicală sau acolo unde această practică muzicală a existat dar a fost greșit îndreptată printr-o atitudine comodă și rutinieră, nu au putut da rezultatele așteptate.

Simțul sunetului și al ritmului fac parte integrantă din natura umană; natura nu le-a refuzat nici măcar anormalului a cărui viață spirituală este mărginită, nici infirmului căruia-i lipsesc organele vitale principale; de ex. la surzi se dezvoltă facultatea de a percepe vibrații prin care ei pot înregistra și percepe muzica.

Planul educației muzicale cuprinde trei domenii care împreună formează edificiul complet al educației muzicale elementare:

a) *Ritmica:* restabilirea vieții ritmice naturale în corp și legătura acesteia cu conținutul ritmic în muzică; b) *Formarea auzului:* adică, dezvoltarea simțului pentru sunet prin educarea atenției și puterii de concentrare; c) *Improvizația:* cultivarea gîndirii muzicale, a invenției muzicale și activarea în formarea melodiilor și ritmurilor proprii, adică educarea spre *creație.*

1. *Ritmul:* Muzica este înțeleasă ca mișcare și percepută cu tot corpul. Corpul este primul nostru instrument muzical. Procedăm la cultivarea lui și dezvoltăm simțul pentru mișcare.

Pentru însoțirea mișcării, elevul va întrebuința instrumente ușor de mînuit: tamburin, tobițe, castaniete, triangluri, clopoței etc.

Material muzical: Cîntece de copii, cîntul popular și improvizații proprii.

Forma învățămîntului: *în colectiv.*

Improvizația muzicală a profesorului: trebuie să țină seamă de gradul de dezvoltare a elevului. Unde nu există pian, profesorul va cînta din gură sau din Flaut-Block.

2. *Sunetul:* intră în joc și se alătură mișcării corpului. Vocea intră ca al doilea instrument natural. Deci corpul este instrumentul nr. 1, iar vocea instrumentul nr. 2. Elevul se obișnuiește să utilizeze vocea și să o trateze ca instrument muzical.

Deci: mișcarea corpului, auzul și timbrul vocii intră în corelație.

Material muzical: cîntece potrivite dezvoltării elevului și improvizația proprie.

Forma învățămîntului: în colectiv.

3. *Transpunerea mișcării pe un instrument:* Cel mai potrivit instrument este Flaut-block-ul. El cîntărește puțin, sunetul este gingaș, registrul limitat și materialul muzical de o mare importanță. Cu ajutorul lui se învață a intona curat, se exercită urechea nu numai în a auzi intervale curate, dar se afinează atît de sensibil, încît elevul aude și diferențele comelor din care este format un sunet.

Material muzical: cîntecul popular — deci gamele modale, introducerea în literatura preclasică. Canonul are un rol foarte important, el serveste la introducerea în polifonie, elevii învățînd să improvizeze vocile acompaniatoare.

Forma învățămîntului: grupuri mai mici și necesitatea de a exercita acasă.

4. *Cunoașterea unui instrument cu o tehnică mai pretențioasă*: pian, vioară, violoncel etc.

Material muzical: literatura preclasică, clasică și universală, creații moderne romîne și universale și improvizații proprii.

Forma învățămîntului: grupuri și mai mici, îndreptate către muzica de ansamblu.

În toate aceste faze, ritmica, educația auzului, iau forma corespunzătoare cu gradul de dezvoltare a elevului, introducîndu-l treptat și organic în disciplinele muzicii, și făcînd din muzică o achiziție pozitivă și concretă, care îi va călăuzi spiritualitatea în tot cursul vieții lui iar pe cei care vor deveni profesioniști îi va feri de o constatare tardivă și iremediabilă a lipsurilor lor.

O operă de artă cu adevărat nouă, deci și educația muzicală, nu poate fi creată decît dacă este concepută și executată de un artist care și-a însușit în întregime și deplină limpezime atitudinea nouă în fața problemelor de artă în care intră și educația muzicală.

Totul cere imperios o schimbare în pedagogia generală și în evoluția creației muzicale; deci cere o schimbare a mijloacelor, a condițiilor exterioare și interioare ale educației muzicale și punerea ei pe baze noi. Față de lărgirea păturilor cărora se adresează educația muzicală se impune apropierea limbajului muzical abstract de vorbirea cotidiană, de expresiile la îndemîna simțirii elevului, grefînd totul pe fondul lui de cunoștințe de viață și realitate.

Numai acele curente în educație care corespund unor cerințe imperioase ale epocii pot atinge o dezvoltare fericită și pot avea o valoare pozitivă.

O scurtă analiză istorică ne arată progresia acestei transformări.

Pînă în timpurile lui Bach, oamenii care se ocupau cu muzica trebuiau să cunoască, în afară de basul cifrat, improvizația și compoziția, să posede la perfecție tehnica muzicală fără a avea pretenție la titlul de compozitor. Cu timpul, specializarea instrumentală devenind din ce în ce mai pretențioasă și dezvoltîndu-se în detrimentul muzicii, producînd acea separație dintre muzicienii creatori și muzicienii interpreți — muzicienii au pierdut această facultate.

Cerințelor actuale însă, educația unilaterală a muzicianului nu le mai corespunde. Educația nu trebuie să se rezume numai la controlul tușeului și la sporirea agilității, ci trebuie să pregătească materialul pe care se aplică acest tușeu și această agilitate.

Să nu uităm că *educația muzicală trebuie să crească muzicieni care să stăpînească la perfecție limba muzicală și să și-o însușească în continuare paralel cu instrumentul, pentru a forma un complex muzical și tehnic unitar.*

Așadar, *educația muzicală nu trebuie să înceteze odată cu trecerea elevului la instrument.* Dar educația muzicală nu are numai un aspect *tehnic* ci și unul *social-etic.* Educația muzicală trebuie să iasă din sfera îngustă în care zace, problemele și sarcinele devenind uriașe, într-o vreme cînd deviza este: *Muzică pentru toți, nu numai pentru cei aleși.*

Muzicologul sovietic Kremliev spune: „Înțelegerea profundă a muzicii, participarea activă la dezvoltarea ei progresivă nu poate și nu trebuie să fie apanajul specialiștilor, ci, problema constă în atragerea maselor largi ale poporului, spre o pătrundere cercetătoare și perseverentă a esenței muzicale".

Mentalitatea mistică a harului divin coborît în individ, întruchipat în cuvîntul „talent" trebuie înlocuită cu o mentalitate realistă care presupune dispoziții capabile de evoluție într-un mediu și în condiții favorabile.

În baza acestei constatări, se va proceda la educarea muzicală a tuturor oamenilor, iar declararea aptitudinilor se va face după o analiză amănunțită în timpul lucrului și nu înainte. Dar, în același timp, educația muzicală trebuie orientată spre dezvoltarea unui anumit *gust* muzical, unei anumite *estetice* înalte, corespunzătoare contemporaneității.

Viața muzicală înlesnește crearea și armonizarea acestor factori.

Cum nu se poate prevede dacă un copil va ajunge: inginer, medic etc. lipsindu-l de cunoştinţele elementare necesare, tot astfel în muzică, nu-l poţi lipsi de o educaţie raţională a gîndirii şi sensibilităţii muzicale, pe lîngă cea tehnică, printr-o apreciere necompetentă asupra dispoziţiilor lui. Pe timpul acestei educaţii, calităţile individului se vor profila şi vor indica în ce ramură a muzicii să se specializeze.

Această specializare va fi aşezată pe un teren solid şi bine controlat, pe care se va clădi viitorul edificiului muzical. Numai atunci cele cîteva „vîrfuri artistice" se vor sprijini şi vor găsi o înţelegere demne de ele în masele poporului, pregătite în acest sens de educaţia muzicală elementară generală.

Altfel valorile vechi vor fi o chestiune de arhivă iar valorile noi vor pluti în aer ca nişte culmi izolate şi neînţelese, fără să se poată sprijini pe o bază solidă.

Educaţia muzicală înlătură dresajul steril şi duce la asimilare şi încorporare în aşa fel încît muzica să facă parte integrantă a firii omului.

Aportul educaţiei muzicale este de a netezi drumul spre toate ramurile muzicii (instrument, dirijat, compoziţie, muzicologie, pedagogie, critică), neîndreptînd elevul spre o singură ţintă.

Forurile conducătoare văd în educaţia muzicală nu numai o introducere tehnică în specialitatea muzicală, ci, recunoscînd rosturile ei educative, spre o ridicare generală a nivelului cultural, nu consideră muzica ca un lux estetic, ci, ca o funcţie *etică* necesară în viaţa cotidiană, creînd vaste posibilităţi de *ridicare a poporului.*

VIATA MUZICALA

MANIFESTĂRI MUZICALE ÎN LUNA PRIETENIEI

Mezzo-soprana Zara Doluhanova

Recitalele date în cursul lunii octombrie în oraşele Timişoara, Oraşul Stalin, Constanţa şi în Capitală de valoroasa cîntăreaţă sovietică Zara Doluhanova au constituit un adevărat eveniment al vieţii artistice din actuala stagiune muzicală.

Cunoscută şi apreciată în ţara noastră încă din vizita făcută în anul 1950, prin izbînzile repurtate ulterior în Italia, Anglia, Grecia, Suedia, Norvegia, Argentina, Mexic, Uruguai, Costa-Rica, R. P. Ungară, R. Cehoslovacă etc., Zara Doluhanova suie cu paşi siguri drumul celebrităţii.

Vocea sa de mezzo-soprană — pe cît de puternică, pe atît de suplă, rotundă şi nobilă în grav, plină şi mlădioasă în mediu, strălucitoare în acute — datorită unei şcoli serioase, utilizează întreaga gamă a intensităţilor sonore şi a culorilor. Este însă deosebit de impresionantă tehnica sa de veritabilă soprană. Prin vioiciunea şi justeţea cu care vocalizează, Zara Doluhanova execută anumite agilităţi de coloratură, ajungînd pînă la un tril de o mare precizie.

Mai presus de aceste calităţi naturale sau dobîndite, cîntăreaţa este dotată cu o muzicalitate excepţională care o călăuzeşte fără greş în labirintul celor cîteva sute de arii, lieduri şi romanţe, cuprinse în repertoriul său. In adevăr Zara Doluhanova tălmăceşte cu o adîncă trăire de sine şi un desăvîrşit respect faţă de text, creaţiile preclasicilor şi clasicilor universali, ale romanticilor şi compozitorilor moderni, abordînd cu o uimitoare uşurinţă şi autenticitate, genuri şi stiluri atît de deosebite: de la Haendel la Ceaikovski şi Musorgski, de la Bach la Debussy şi Sostakovici, de la aria de operă a lui Rossini şi liedul lui Schubert sau Richard Strauss, la cîntecul popular, aparţinînd diverselor popoare, totul cîntat în limbile respective (rusă, armeană, germană, franceză, italiană, spaniolă etc.) cu o dicţiune perfect inteligibilă.

★

In programele Zarei Doluhanova un loc deosebit l-au ocupat — cum era şi firesc — creaţiile compozitorilor ruşi şi sovietici. Cu multă fidelitate au fost înfăţişate nostalgia şi melancolia romanţelor lui *Ceaicovski,* „Stelele blînde au strălucit pentru noi" şi „Nu întreba". Convingătoare ne-au apărut şi interpretările date romanţelor lui *Rahmaninov,* „In tăcerea nopţii" (care a sunat ca o delicată nocturnă), „Vis", (sugerînd unduirile uşoare ale unui pîrău) şi „Apele primăverii" (în care artista s-a dezlănţuit cu multă impetuozitate).

Cele patru cîntece de *Metner* au plăcut atît pentru melodicitatea lor cît şi pentru acompaniamentul la pian, viu, variat.

Am mai ascultat piese de *Borodin, Balakirev, Musorgski* (acesta din urmă interpretat cu o înaltă ţinută artistică şi veritabile accente populare în „Infloreşte grădina" şi cu un drăcesc ritm de joc în „Hopak"). Am apreciat apoi, sugestivul „Cîntec popular rus" de *Şaporin*, inflexiunile originale şi chemările îndepărtate din cîntecul popular armean „La izvor" şi accentele dramatice din „Talisman" de *Doluhanian*. Prin lirismul şi temperamentul său cuceritor, Zara Doluhanova ne-a transmis alesele emoţii artistice ale „Romanţei" lui *A. Rubinştein*.

Trecînd la repertoriul universal artista a executat cu un suflu larg, aproape instrumental, aria din „Mathäus-Passion" de *Bach* atingînd apoi o splendidă culme a desfătării artistice prin interpretarea, de o rară frumuseţe, dată ariei Arianei, din opera cu acelaşi nume de *Haendel*.

De o apreciere unanim elogioasă s-a bucurat splendida execuţie — în aparenţă liniştită dar cu o adîncă vibraţie interioară — dată liedului „Ave Maria" de *Schubert*. In liedurile de *Richard Strauss* interpreta se simte în largul său. Am ascultat „Cum mă ruga tata" şi „In mai trecut". In cele de *Hugo Wolf*, am remarcat discreta melancolie din „Singurătate", fantezia şi umorul din „Vînătorul de guzgani".

Din interpretările Zarei Doluhanova mai relevăm: patosul exuberant vădit în aria Liei din cantata „Fiul rătăcitor" şi fina meditaţie din „Frumoasa seară" de *Debussy*; coloritul sombru din „Lacrimi" şi descripţia naivă dar antrenantă din „Mandolina" de Fauré; sensibilitatea şi nuanţele fine ale cunoscutei „Hota" de De Falla; stilul caracteristic cîntecelor spaniole din cele două melodii de *Obradors*. In „Habanera" de *Ravel* (cîntată cu prospeţimea şi autenticitatea intonaţiei populare spaniole), prin executarea unei vocalize prelungite pe *„a"* — în care cîntăreaţa a desfăşurat o întreagă paletă de culori, de o nebănuită forţă expresivă — prin impecabilele cromatice descendente şi prin trilul său plin de farmec, cîntăreaţa a atins o înaltă treaptă a măiestriei tehnice şi a artei sale interpretative.

Răspunzînd ovaţiilor entuziaste ale publicului, Zara Doluhanova a acordat numeroase suplimente printre care au fost mult gustate „La Danza" şi aria din „Bărbierul din Sevilla" de *Rossini*.

Pianistul Alexandr Erohin, cu tehnică bună şi muzicalitate aleasă a realizat fuziunea necesară între vocea solistei şi acompaniamentul pianului.

AL. COLFESCU

Pianista

Margarita Fedorova

Alături de Zara Doluhanova — cîntăreaţă de reputaţie şi valoare mondială — arta interpretativă sovietică a fost de astă dată reprezentată, în cadrul concertelor Lunii Prieteniei, de muzicieni mai tineri, aflaţi în plină formare a măiestriei şi personalităţii lor artistice.

Margarita Fedorova s-a prezentat în faţa publicului nostru cu un frumos „palmares": este laureată a concursurilor internaţionale de la Leipzig (Bach) şi Praga (Smetana). Intr-adevăr, ea posedă o pregătire instrumentală ce cîntăreşte greu în balanţa juriilor menite să împartă dreptate întrecerilor dintre tinerii pianişti: studiile serioase, ce au făcut-o să treacă prin toată filiera învăţămîntului muzical sovietic, începînd cu şcoala elementară şi sfîrşind cu aspirantura, au înzestrat-o cu o meritorie dezinvoltură şi virtuozitate. Fedorova se mişcă uşor pe pian; gamele, arpegiile, pasajele ei au claritate şi egalitate, atestînd parcurgerea paginilor unui număr impresionant de studii de velocitate. Supleţea aparatului ei pianistic este, mai ales pentru ucenicii acestei ramuri a artei instrumentale, exemplară. Ascultînd-o, admirăm şi pe profesorul Neigauz, care ştie să modeleze în marmora marilor personalităţi (Richter, Ghilels, Zak) şi în acelaşi timp să dea oricărui învăţăcel al său stăpînirea asupra materiei necesară înfruntării unui repertoriu tehniceşte dificil şi a exigenţelor unor recitaluri publice de mare răspundere.

Margarita Fedorova realizează adesea execuţii îngrijite, în care toate sînt la locul lor, ca într-o încăpere frumos ordonată. Astfel a fost, de pildă, în recitalul din 22 octombrie, „Fantezia cromatică şi Fuga" de Bach în care am găsit un echilibru bine repartizat între momentele de desfăşurare muzicală liberă, corespunzînd unor nuanţe agogice utilizate cu măsură, şi stricteţea ritmică dictată de stilul contrapunctic sever. Sunetul, fără să ajungă la o vibraţie mare, s-a păstrat aci în limitele clavecinistice. Acelaşi finisaj de bună calitate l-am aflat în redarea — ca supliment — a unui „Passe-pied" din Suita engleză în mi minor de Bach.

Pianista nu merge către contraste emoţionale mari, nici măcar în Beethoven, pe care-l redă cu mult calm, departe de zbuciumările patetice. In cele „32 de variaţiuni în do minor", chiar dacă tema n-a atins măreţia sobră, lapidară, care îi este caracteristică, autoritatea instrumentală a interpretei a garantat o execuţie curgătoare, de bun gust. In schimb, în sonata în re minor op. 31 nr. 2, opoziţia dintre momentele de recitativ şi izbucnirile tematice ale primei părţi a apărut oarecum lipsită de relief; am apreciat totuşi şi aci sobrietatea şi fineţea cu care au fost depănate adagio-ul şi finalul.

Abordarea Concertului în Mi bemol de Beethoven este desigur lăudabilă pentru o pianistă tînără, căreia îi poate lărgi orizontul artistic, permiţîndu-i să-şi încerce puterile. Ea apare însă mai puţin recomandabilă atunci cînd este vorba de alegerea singurei lucrări prin care solista se prezintă într-un concert simfonic, în faţa unui public care n-a avut încă prilejul să o asculte în lucrările cu orchestră de Bach, Haydn, Mendelssohn etc. La nivelul artistic pe care l-a atins actualmente, Margarita Fedorova nu a putut exprima esenţa eroică, bărbătească, a Concertului, ale cărui pagini ea le-a parcurs cu multă uşurinţă — chiar prea multă — rămînînd însă la suprafaţa lor, într-o sonoritate medie, fără culmi şi adîncimi.

Reîntorcîndu-ne la recitalul de la Ateneu, ne vom aminti cu plăcere de piesele romantice — Chopin şi Scriabin — în care Fedorova, chiar dacă nu s-a înălţat pe aripile fanteziei, a evidenţiat acea cantilenă expresivă — aproape vocală — al cărei secret îl cunoaşte atît de bine şcoala sovietică. De remarcat a fost de asemenea claritatea expunerii, păstrată cu nedezminţită stăpînire în piesele lui Prokofiev, de o expresie instrumentală atît de vehementă: „Halucinaţie“ şi Sonata a treia în la minor.

In ansamblu, Margarita Fedorova ne-a lăsat impresia unei instrumentiste bine pregătite, cu perspective de dezvoltare în viitor, o dată cu maturizarea sa artistică mai accentuată.

ALF. HOFFMAN

Dirijorul Otar Taktakişvili

In partea a doua a concertului orchestrei Cinematografiei din 25 octombrie, Emanoil Elenescu a cedat bagheta oaspetelui nostru, compozitorul sovietic Otar Taktakişvili, pentru a-şi tălmăci propriile lucrări.

Cunoscut anterior publicului muzical romînesc prin audierea radiofonică şi în concert public a Concertului pentru pian şi orchestră, precum şi a unei simfonii, Otar Taktakişvili, secretar al Uniunii Compozitorilor Sovietici, şi-a cîştigat prin prezenţa sa unanima simpatie a auditorilor. Incă de la repetiţii, membrii orchestrei Cinematografiei şi-au dat seama că au în faţa lor un muzician cu un gust sigur şi stăpîn pe toate mijloacele de expresie ale artei sale. Temperamentul şi puterea de comunicare a lui Taktakişvili şi-au aflat astfel ecoul dorit, dîndu-ne o execuţie vie şi atrăgătoare a lucrărilor sale.

Am apreciat, în acestea, prezenţa vizibilă, deşi lipsită de ostentaţia „citatului“ a intonaţiilor folclorice gruzine, încadrate într-o desfăşurare muzicală clară, care dovedeşte însuşirea celor mai bune tradiţii ale clasicismului rus. Romantismul poetic al lui Lermontov şi-a aflat o fidelă întruchipare în poemul simfonic „Mţîri“. Scherzoul Simfoniei a doua a demonstrat stăpînirea formei unită — în Trio — cu o delicată inspiraţie melodică populară, iar piesele „Elegie“ şi „Sacidao“ au adus farmecul nemijlocit al unor miniaturi simfonice pline de culoare pitorească.

S. C.

Violonistul Eduard Graci

Concertul tînărului violonist sovietic Eduard Graci cu Filarmonica „George Enescu“, sub conducerea dirijorului Mihai Brediceanu, apoi recitalul dat la Ateneu, ne-au pus în faţa unui talentat mînuitor al arcuşului.

Violonistul Graci a urmat aspirantura la Conservatorul din Moscova cu David Oistrah. El este titular al premiului I la Concursul din cadrul Festivalului internaţional al studenţilor de la Budapesta şi al Premiului II la Concursul Internaţional Marguerite Long — Jacques Thibaud de la Paris.

Concertul de Bruch, cîntat cu mult avînt şi căldură, cu unele accente personale, cu deosebire în cantilenă, a beneficiat de o interpretare colorată de mult romantism. Sub acest raport, Graci s-a aflat în nota generală a lucrării. Vom releva contribuţia dirijorului Mihai Brediceanu care a ţinut un just echilibru între solist şi orchestră conducînd cu pondere, subliniind cu permanentă solicitudine dar cu moderaţie, pasajele de tutti ale concertului.

Recitalul ne-a dezvăluit apoi, luminos, posibilităţile violonistice ale lui Eduard Graci.

Virtuos care dispune de o solidă tehnică, avînd un ton frumos, ferm, Graci ne-a redat un program bine întocmit. Atît în Chaconna de Vitali cît şi, după aceea, în Sonata a 4-a în re major de Haendel, el s-a străduit să păstreze stilul adecvat acestor clasici ai muzicii. Nu am fost de acord însă cu transcripţia, pe latura virtuoză, a Chaconnei de Vitali, al cărei text original socotim că trebuie păstrat neatins, spre a fi interpretat conform tradiţiei.

Punctul culminant al recitalului a fost atins cu Sonata nr. 2 în re major de Prokofiev. Am apreciat chipul în care a fost construită prima mişcare, *moderato*, nervul cu care a fost redat capriciosul *scherzo*, precum şi caracterul ritmic pregnant allegro con brio, imprimat finalului.

In partea a doua a programului, *Tzigane* de Ravel a constituit un real succes al interpretului. Invingînd cu uşurinţă multiplele dificultăţi tehnice ale acestei minunate piese de virtuozitate, concepută în spiritul rapsodiilor maghiare, Graci ne-a oferit o interpretare cît mai veridică, în stilul piesei.

La solicitările ascultătorilor, violonistul a cîntat în supliment „Măşti“ şi „Marş“ din opera „Dragostea celor 3 portocale“ de Prokofiev. Ele au fost redate cu spirit şi cu acea poantă, cu acea *grimasă* cu care le-a învestit compozitorul (îndeosebi fragmentul „Măşti“). Aruncînd o privire de ansamblu asupra artei lui Eduard Graci, am fi fost înclinaţi să afirmăm că el este polarizat cu putere îndeosebi către piesele de virtuozitate, dacă nu ne-ar fi oferit tot ca supliment cunoscutul preludiu „Clair de lune“ de Debussy — pe care ni l-a tălmăcit cu multă fineţe a sonorităţilor şi cu o indiscutabilă poezie.

La succesul tînărului violonist a contribuit şi acompaniamentul muzical al pianistului Igor Cernîşev care şi ca partener în sonata de Prokofiev a vădit aptitudini tehnice şi interpretative remarcabile.

Manifestările artistice ale violonistului Eduard Graci ne-au dovedit o dată mai mult, valoarea pedagogiei violonistice sovietice. Dacă sub raportul perfecţiunii tehnice, exponenţii tineri ai şcolii au realizat cele mai mari succese, sîntem convinşi că sub oblăduirea marelui artist care este David Oistrah, ei îşi vor întregi cu succes şi cît mai temeinic latura interpretativă a operelor marilor clasici în frunte cu Bach şi Haendel.

Relevînd cele de mai sus, amintim că toţi maeştrii arcuşului în frunte cu Ysaye, Capet, Mischa Elmann şi Jascha Heifetz au propovăduit în primul rînd cunoaşterea sonatelor de Haendel drept cea mai bună muzică scrisă pentru vioară, tot aşa cum am socotit sonatele şi partitele pentru vioară solo de Bach — drept „rugăciunea de toate zilele, a oricărui violonist“...

A. A. SARVAŞ

Spectacolele Teatrului Moldovenesc de Operă şi Balet, în turneu la Iaşi

Ca o contribuţie la sărbătorirea Lunii Marii Prietenii, s-a organizat un util schimb de experienţă între Teatrul Moldovenesc de Operă şi Balet „A. S. Puşkin“ din Chişinău şi Opera de Stat din Iaşi.

In perioada de la 5 la 20 octombrie, colectivul din Chişinău a dat spectacole la Iaşi, iar între 21 septembrie şi 15 octombrie artiştii ieşeni s-au manifestat pe prima scenă a capitalei R.S.S. Moldovenești.

Teatrul de Operă și Balet din Chișinău, înființat la începutul anului 1956, cuprinde multe elemente tinere și valoroase, care au absolvit, în majoritate, Conservatorul sau școala specială de muzică din Chișinău.

Dintre acestea au obținut realizări deosebite Eugen Ureche (bas), artist al poporului din R.S.S.M., laureat al Premiului Stalin, Valentina Savițcaia (soprană), laureată a Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților de la Moscova, P. Botezat (soprană), K. Sevcenko (mezzosoprană), B. Popov (tenor), F. Kuzminov (bariton), precum și instrumentiștii A. Aipova, P. Miso (vioară), A. Dubravschi (violoncel), L. Kiselev (clarinet), P. Goldenberg (harfă) și alții.

Instituția muzicală din republica vecină și-a început seria spectacolelor pe scena Teatrului Național „V. Alecsandri" din Iași cu *„Grozovan"*, operă în 4 acte (7 tablouri) și prolog de *David Gherșfeld*, maestru emerit al artei din R.S.S.M. și președinte al Uniunii compozitorilor din această republică.

Scenă din baletul „Fîntîna din Baccisarai"

Libretul operei, semnat de *V. Rusu*, este o evocare a vremurilor de bejenie în care poporul, robit de turci, de grecii fanarioți și de boierii autohtoni, găsea în rîndurile sale cete de haiduci hotărîți să lupte pînă la ultima picătură de sînge, pentru scuturarea jugului asupritor.

Lucrarea, deși păcătuiește prin lungime, are meritul originalității tematice și fundamentării integrale pe folclorul moldovenesc și ucrainean, cărora compozitorul Gherșfeld le-a creat numeroase imagini sugestive, datorită unui bogat și variat colorit vocal și mai ales orchestral.

In aria „Codrule codruțule", compozitorul ilustrează cu sensibilitate figura de erou a haiducului Grozovan, a cărui vitejie a ținut trează conștiința libertății naționale a poporului moldovean.

La dobîndirea momentelor de succes au contribuit cu reale mijloace creatoare F. Kuzminov (Grozovan), R. Esina (Florica), A. Sevcenco (Paraschiva), E. Ureche (țăranul), realizînd o interpretare legată de elementul emotiv al dramei muzicale. Stăpîni pe mijloace de expresie variate și un joc de scenă convingător, ei au reușit să țină spectatorii într-o continuă și progresivă încordare.

Au mai izbutit să ne ofere interpretări apreciabile: D. Sprovțeva (Ruxanda), P. Căldăraru (Manolache), L. Dubinovschi (Hrisoverghi), V. Nejivlev (Mikola) și I. Ghel (Chiriac).

Pe măsură ce lucrarea va fi restrînsă ca întindere, ea va obține mai multă concentrare menită să-i sporească unitatea, dinamismul și atmosfera psihologică urmărită de autori.

Cu baletul *„Fîntîna din Baccisarai"* de *Boris Asafiev*, au fost prezentate trei spectacole mult apreciate de publicul ieșean. Suplețea și eleganța împletite cu precizia mișcărilor au asigurat spectacolului succesele scontate, iar spectatorilor o deosebită satisfacție artistică. Ca și cîntăreții și instrumentiștii, membrii corpului de balet sînt elemente tinere. Ei au absolvit Școala specială de coregrafie din Chișinău, iar o parte din absolvenți ca: Razita Potehina (Maria), Galina Malentieva (Zarema), și Vladimir Tihonov (Vațlav), s-au specializat la Leningrad Sub îndrumarea maestrului de balet A. Proțenco, formația coregrafică constituită de curînd a atins într-un timp scurt un lăudabil nivel artistic.

Cei patru soliști ai corpului de balet au fost invitați la București spre a se integra formației din Capitală, la cîteva spectacole cu „Fîntîna din Baccisarai".

Muzica lui Asafiev, bine inspirată de libretul semnat de Volkov, după poemul în versuri al marelui poet rus Pușkin, aduce întregii desfășurări o atmosferă de apoteoză. Orchestra, dirijată de L. P. Gavrilov, a contribuit substanțial la reușita spectacolelor. Soliștii A. Dubravschi (violoncel), P. Goldenberg (harfă) și L. Kiselev (clarinet) au creat momente de emoție.

Cu toate greutățile inerente folosirii unei scene stră-

Scenă din opera „Grozovan"

ine, pictura scenografică a maestrului emerit al artei din U.R.S.S., P. Zlocevschi, ca şi întreaga montare au asigurat spectacolului un bine meritat succes, pe care publicul spectator l-a apreciat prin entuziaste aplauze la scenă deschisă.

Seria spectacolelor prezentate la Iaşi de Teatrul Moldovenesc de Operă şi Balet din Chişinău s-a încheiat cu *„Evgheni Oneghin"*, operă în trei acte de Ceaicovski.

Opera „Evgheni Oneghin" a fost compusă în anul 1878, după romanul în versuri, cu acelaşi nume, al lui Puşkin, început de poet în timpul şederii sale la Chişinău. S-ar putea spune că opera nu este străbătută de momente spectaculoase deosebite. Lipsa unor asemenea momente a dat prilej interpreţilor să-şi sporească strădaniile creatoare. De asemenea spectacolul, fiind prezentat în limba rusă, lăsa la început impresia că va fi greu de apreciat în adevărata lui lumină artistică. Treptat însă, elocvenţa muzicii adînc inspirate a lui Ceaikovski a suplinit, în bună parte, lipsa de înţelegere a textului.

Primul tablou din actul I este precedat de o scurtă introducere orchestrală, care pregăteşte cu o rară gingăşie atmosfera poetică a operei. Chipul visător al Tatianei apare chiar de la început, în feeria dulcilor visări ale feciorelnicei adolescenţe. Ea năzuieşte cu pasiune spre o fericire adevărată. R. Esina (Tatiana), deşi tînără absolventă de conservator, reuşeşte ca şi în „Grozovan", să se afirme prin vocea sa catifelată, stîrnind de la primele fraze cîntate, sentimente de adîncă duioşie. Incredinţarea rolului eroinei principale a fost pe drept cuvînt fericită. In duetul cu K. Gorlaci (Olga) se realizează o bună împletire.

E. Gorlaci este cea mai tînără dintre interpreţi, dar aceasta nu o împiedică să ne dovedească, cu prisosinţă, frumoasele sale însuşiri de mezzo-soprană, cu un registru grav bine timbrat.

A. Fomenco, în rolul lui Oneghin, a făcut o bună impresie scenică. El posedă o voce puternică de bariton, amplificată oarecum de condiţiile fizice favorabile. In rolul poetului lui Lenski, B. Popov a impresionat prin fineţea nuanţărilor şi gradul de înţelegere a muzicii lui Ceaikovski. Mai puţin dotat ca Fomenco, Popov a plăcut totuşi, datorită sensibilităţii sale întru totul adecvată rolului. In celebra arie dinaintea duelului, Popov a reuşit să transmită publicului întreaga tensiune emotivă.

Interpretarea lui E. Ureche (Gremin), s-a distins şi în „Evgheni Oneghin" ca şi în „Grozovan" prin realismul său creator. T. Socolova (Larina) şi D. Spravţeva (Dădaca) şi-au adăugat aportul apreciabil, la promovarea unui spectacol de calitate.

Corul instruit de G. Stretev şi B. Fiker s-a evidenţiat ca un ansamblu bine închegat. Micile decalaje cu orchestra, semnalate cu deosebire în primul şi al patrulea tablou, par a fi o consecinţă firească a surprizelor oferite de o scenă străină.

Orchestra a manifestat o execuţie îngrijită. Unele momente de independenţă în mişcare şi nuanţări, au estompat trecător sonoritatea de pe scenă, cu deosebire în tablourile 4 şi 6.

Dirijorul M. Seper, atent la cele mai mici amănunte de expresie, a mînuit cu competinţă şi însufleţire întregul ansamblu.

Spectacolele prezentate la Iaşi de Teatrul Moldovenesc de Operă şi Balet „A. S. Puşkin" din Chişinău au fost vizionate de peste 12.000 spectatori, care au făcut artiştilor interpreţi o caldă şi sinceră primire, menită să anime şi să dezvolte climatul fecund al marii prietenii.

SORIN VÎNĂTORU

Damnaţiunea lui Faust în prezentarea corului şi orchestrei Radio

Aşa cum „Simfonia fantastică" este o netăgăduită capodoperă ca şi unele uverturi, ca şi unele pagini din „Harold în Italia" sau din „Romeo şi Julieta", la fel şi „Damnaţiunea lui Faust" atinge deseori culmile inspiraţiei şi fanteziei creatoare, pentru a cădea alteori în banalitate. In legenda dramatică, gen muzical creat de Berlioz, acţiunea se defineşte muzical fără ajutorul decorului, costumelor, jocului de scenă. Faust, Margareta, Mefisto, trăiesc fără a căpăta personalitate prin înfăţişare. Ea trebuie creată prin urmărirea sensului psihologic al muzicii. Şi nu puţine pagini ale „Damnaţiunii" sînt acelea care ating, cum am arătat, culmile expresivităţii: cîntecul gotic al Margaretei (balada regelui din Thulé), ca şi romanţa de pustie singurătate; visul vrăjit al lui Faust care, legănat de cîntecul lui Mefisto („Sînt trandafiri") şi al silfelor, zăreşte chipul Margaretei; scena din taverna lui Auerbach cu acea candoare abrutizată a beţivilor; însfîrşit magistrala cursă către abis. Dar alături de acestea şi de încă altele, nu poţi să nu regreţi existenţa unor episoade mai puţin demne de ceea ce a fost cu adevărat mare în muzicianul Berlioz.

Prezentarea „Damnaţiunii lui Faust" este un eveniment artistic, cu atît mai mult cu cît abordarea ei fiind dificilă, este şi rară. In primul rînd pentru această iniţiativă, dirijorul Emanoil Elenescu merită toate laudele.

Am vorbit mai sus despre exigenţele partiturii „Damnaţiunii", pentru a le denumi ar fi destul să ne reamintim că în secolul marilor virtuoşi ai instrumentelor, în secolul lui Paganini, Liszt şi Chopin, Berlioz a cărui ştiinţă de executant se mărginea la coardele chitarei şi întrucîtva la flaut, a fost virtuosul necontestat al orchestrei simfonice. Cum e şi firesc, strălucirea orchestrei lui Berlioz nu poate fi pusă în valoare cu uşurinţă şi dacă studiul îndelung, pregătirea tehnică sînt condiţii de bază, ele nu sînt însă singurele. In acest sens, execuţia orchestrei Radio, care sub conducerea lui Emanoil Elenescu a ajuns la o realizare bună sub aspectul pregătirii de ansamblu, al preciziei, a fost lipsită de supleţea şi mobilitatea necesară (de pildă dansul aerian al silfelor ca şi menuetul flăcărilor). Celebrul „Marş ungar" a apărut fără îndoială o erupţie de forţă, de bărbăţie, poate însă prea brutală. Mai reuşite au fost scenele coral-simfonice, taverna lui Auerbach (fuga deşi atacată parcă cu teamă, a avut acea expresivitate feroce şi hilară dorită de compozitor), corurile studenţilor, mercenarilor cheflii şi suprapunerea lor, corul sărbătoririi Paştilor, intonaţiile impresionante ale femeilor pe cuvintele „Sancta Margareta" din cursa către abis. In genere, interpretarea a mers progresiv către cizelare şi ultimele două părţi au fost mult mai convingătoare, depăşind o interpretare corectă.

Cum programele stagiunilor noastre mai cunosc încă din plin o curioasă etapă a planificării, care s-ar exprima prin termenul „aproximaţie planificată" şi cum era greu a se pregăti din timp amănuntele acestui concert, singurul tenor care ştie rolul lui Faust, l-a şi cîntat. Nu se poate contesta faptul că Dumitru

Scurtu a avut în interpretarea celui mai de seamă personaj al „Damnaţiunii", momente bune, că este un cîntăreţ cu realizări pe scena Teatrului de Operă şi Balet. Dar complexitatea tehnică şi mai ales expresivă a partiturii lui Faust cere mai mult artistului care-l întruchipează. Am fi dorit vigoare şi pasiune în episoadele dramatice, ca începutul părţii a doua (Faust singur), în invocaţia naturii, mai mult lirism (aria de la începutul părţii a treia), o mai mare pregnanţă a glasului care trebuie să se detaşeze pe deasupra întregului ansamblu.

Ca întotdeauna, Nicolae Secăreanu a vădit priceperea lui de a rosti muzica, aşa cum sensul ei o cere. Mefisto a căpătat acea personalitate crudă, şireată şi ironică, dorită de compozitorul căruia ideile poetice ale marelui Goethe i-au trezit idei muzicale. Totuşi Nicolae Secăreanu a izbutit altă dată un Mefisto şi mai convingător (mai ales vocal). Tînărul cîntăreţ Nicolae Florei, cu un glas de calitate, a completat cu succes, deşi insuficient de incisiv, ansamblul scenei de tavernă.

Am lăsat la sfîrşit pe Arta Florescu: o Margaretă aproape ideală! Intr-o admirabilă formă vocală, cîntăreaţa ajutată de acea înţelegere şi muzicalitate care-i sînt fireşti, ca şi de timbrul ei de calitate rară, a subliniat frumosul din ceea ce este aproape cel mai frumos în „Damnaţiune" (ariile Margaretei).

Deschiderea stagiunii orchestrei simfonice Radio a prilejuit o promiţătoare luare de contact cu publicul iubitor de muzică, ce aşteaptă atît din partea lui Emanoil Elenescu cît şi a acestor colective simfonice şi corale, concerte, care ca şi acesta să aborde ceea ce este mai valoros şi interesant în repertoriul clasic şi modern.

ADA BRUMARU

Recitalul pianistei Maria Fotino

Deşi în paginile „Muzicii" nu s-a vorbit prea des despre această artistă, ea nu are nevoie de nici o prezentare. Publicul a îndrăgit-o de multă vreme pentru nedezminţita ei seriozitate, pentru muzicalitatea de cea mai bună calitate pe care o dovedeşte la fiece apariţie pe estrada de concert.

Formată la şcoala profesoarei Florica Muzicescu, şi apoi, pentru un timp, perfecţionîndu-se sub îndrumarea lui Edwin Fischer, Maria Fotino aduce, în afara garanţiei oferite de o astfel de filiaţie muzicală, aportul unei sensibilităţi deosebite, care îi şi marchează locul aparte în ansamblul pianisticii noastre actuale. Aşa se face că, deşi în concertele simfonice ea a apărut în ultimii ani ca interpretă a unui număr oarecum restrîns de lucrări (Mozart — Concertul în La major, Beethoven — Fantezie cu cor, Brahms — Concertul în re minor, Schumann — Concertul în la minor) interesul publicului a rămas mereu treaz. In acelaşi timp, activitatea pe tărîmul muzicii de cameră şi înregistrările efectuate în calitate de solistă a Radiodifuziunii au completat o prezenţă artistică pe care totuşi, în mod firesc, o doream întregită cu recitaluri — probele cele mai dificile şi în acelaşi timp cele mai concludente pentru măiestria unui artist matur.

Am aşteptat mult împlinirea acestui deziderat, dar am fost răsplătiţi din plin. In adevăr, recitalul dat vineri 11 octombrie a reprezentat, atît din punct de vedere al alcătuirii programului — de cea mai nobilă esenţă muzicală — cît şi al nivelului de interpretare susţinut de-a lungul lui, un eveniment artistic al începutului de stagiune.

Prin ce se distinge pianistica Mariei Fotino? In primul rînd prin caracterul cultivat, cizelat al sonorităţii. Nici o asperitate, dar în acelaşi timp nici o notă superficială, necontrolată. Şi cînd vorbim de sonoritate, nu ne gîndim la o luxuriantă desfăşurare de pasaje egale şi perlate, ci la concretizarea instrumentală într-o formă cît mai îngrijită şi mai estetică a conţinutului sensibil al lucrărilor interpretate. Acesta a fost, credem, unul dintre factorii determinanţi ai succesului excepţional obţinut de pianistă în redarea Sonatei nr. 1, opus 24, în fa diez minor, de George Enescu. In final, de pildă, Andante molto espressivo, a cărui atmosferă compozitorul o identifică celei „a cîmpiei romîneşti noaptea", Maria Fotino a reuşit să îmbine coloritul transparent, delicat, de natură oarecum impresionistă, cu suflul poetic adînc, vibrant, caracteristic enescian, şi astfel să genereze o puternică emoţie artistică. Pe alt plan, tot atît de izbutită a fost creionarea spirituală şi subtilă a capriciosului „Presto vivace" din partea a II-a. In felul acesta, precizia viziunii interpretative asupra unei lucrări necunoscute aproape unanimităţii auditorilor, i-a luminat sensurile multiple, apropiind-o sensibilităţii receptive a acestora.

O altă culme a recitalului, de data aceasta în partea a doua, s-a dovedit interpretarea Novelettei nr. 8 de Schumann. In tălmăcirea muzicii marelui romantic, există două extreme la fel de periculoase: pe de o parte pierderea firului conducător de-a lungul meandrelor capricioasei fantezii desfăşurată în numeroasele episoade de scurtă respiraţie, pe de altă parte uscăciunea uniformizatoare, care scapă din vedere vibraţia vie a acestei muzici. Maria Fotino reuşeşte însă să echilibreze componentele artei schumaniene, să urmeze cursul mereu neprevăzut al povestirii muzicale din „Noveletă", şi în acelaşi timp să realizeze o cuprindere largă de ansamblu, unind spontaneitatea sentimentului, cizelarea amănuntului, cu stăpînirea intelectuală. De aceea, pianista ni se pare foarte apropiată de creaţia schumaniană, şi am saluta călduros un recital dedicat exclusiv acesteia.

Am început cu realizările cele mai depline ale recitalului. Acestora două trebuie să li se adauge interpretarea piesei „Preludiu coral şi fugă" de Cesar Franck, de o puritate stilistică şi o concentrare superioară celei obţinute în înregistrarea radiofonică a aceleiaşi pianiste, şi — cu totul pe alt plan — a finalului Sonatinei de Andricu, scăpărător de verva ritmicii dansante.

Prima piesă a unui recital este, de obicei, în oarecare măsură sacrificată. Sonata opus 101, în La major, de Beethoven, nu s-a putut nici ea sustrage acestei legi, redarea ei fiind întrucîtva umbrită de emoţia începutului. De altfel, o oarecare abstractizare, abundenţa ritmurilor nervoase şi colţuroase în severitatea lor autoritară, — caracteristici ale creaţiei beethoveniene tîrzii, prezente şi în această sonată, sînt mai puţin apropiate naturii artistice a Mariei Fotino; tot aşa şi izbucnirile bărbăteşti ale învolburatelor scherzo-uri de Chopin. S-a făcut simţit în aceste pagini şi un oarecare abuz de agogică, care le-a răpit pe alocuri din unitatea desfăşurării lor după cum a îngroşat poate cu trăsături prea accentuate şi schiţa debussistă plină de umor din preludiul „Minstrels". Sînt uşoare rezerve ce nu întunecă cu nimic amintirea deosebit de frumoasă a unei seri de muzică adevărată, pe care am dori-o reeditată cît mai curînd.

Recitalul lui Gheorghe Halmoş

Pianistul clujean face parte dintre acei artişti care înţeleg în profunzime rolul social al interpretului ca pe acela al unui adevărat factor de cultură. Prezenţa sa deosebit de activă pe estradele de concert atrage întotdeauna pe adevăraţii iubitori de muzică prin bogăţia şi varietatea repertoriului îmbrăţişat, total înnoit de la o dată la alta. Spaţiul, inevitabil prea restrîns acordat cronicilor în revista „Muzica“ nu a permis recenzarea tuturor recitalurilor sale din ultimii ani, care au cuprins, în afara programelor dedicate integral creaţiei lui Beethoven şi Mozart, şi alte seri demne de amintit petrecute în compania lui Bach, Schumann, Chopin, Liszt şi recent, Brahms. Cultura muzicală şi intelectuală a lui Halmoş îi permit parcurgerea întregii literaturi a pianului, în focul setei neistovite de cunoaştere de care vorbea o dată atît de frumos Sviatoslav Richter cînd compara pe interpreţi cu „Don Juanii“ muzicii.

Halmoş e caracterizat printr-o mobilitate spirituală excepţională şi o sensibilitate ascuţită; sînt factori hotărîtori pentru a determina interesul, dar desigur nu şi egalitatea manifestărilor sale. El nu face parte dintre pianiştii pe care, cunoscîndu-i prea bine dinainte, ţi-i poţi imagina cu o aproximativă certitudine încă înainte de începerea concertului, în fiecare dintre piesele conţinute în programul tipărit pe care-l ai dinainte. Ascultîndu-l, ai aproape totdeauna senzaţia noutăţii, adeseori a revelaţiei, mai arareori şi a unei uşoare dezamăgiri.

Desigur, în prima parte a recitalului dat miercuri 16 octombrie la Ateneu, artistul nu ne-a apărut într-o dispoziţie interioară şi instrumentală optimă. Comunicarea afectivă cu publicul nu s-a putut stabili cu uşurinţă, şi de aceea interpretarea a purtat amprenta unui oarecare intimism, care lăsa impresia că pianistul cîntă mai mult pentru sine. Nu o dată frumuseţea imaginii artistice urmărite era impresionantă — şi ne aducem aminte cu emoţie, de pildă, de prima dintre „Variaţiile simfonice“ de Schumann, cu acea tensiune a imitaţiilor şoptite într-un „mezza-voce“ clar obscur. Dar în acelaşi timp realizarea sonoră, finisajul, rămîneau de cele mai multe ori într-un stadiu de schiţă — ne referim aci în primul rînd la Sonata „Les Adieux“ de Beethoven — şi viziunea generală se destrăma, supusă fiind unei concepţii de un subiectivism poate prea accentuat.

După pauză, am avut însă una din acele revelaţii de care vorbeam mai sus. La pian s-a aflat un artist deplin stăpîn pe sine, degajat, care a reuşit să lumineze pe deplin ascultătorilor toate ascunzişurile lucrărilor contemporane. Nu vom ezita să-l numim pe Halmoş un mare interpret al muzicii zilelor noastre cu care are — şi aceasta în comun cu Constantin Silvestri-dirijorul — o deosebită afinitate. E vorba aci de un ansamblu de calităţi în care intră facilitatea însuşirii unor texte extrem de diferite ca formă şi problematică muzicală, o fantezie vie şi colorată, un neastîmpăr interior continuu, şi în acelaşi timp o indispensabilă acuitate a expresiei, fără de care creaţiile moderne par terne şi lipsite de relief.

Am regăsit aceste însuşiri întrunite într-un grad înalt în primul rînd în execuţia celor trei piese din „Microcosmos-ul“ lui Bartók, miniaturi în care se află, condensat la extrem, un adevărat tezaur de inventivitate şi originalitate componistică. Ne referim atît la limpezimea redării complexului ritmic şi contrapunctic din „Ostinato“ şi „Variaţii libere“, cît şi la plasticitatea extremă a redării „Povestirii muştei“, transfigurare modernă a unui impresionism evocator dar foarte sobru şi concis, care ne sugerează — mutatis mutandis — unele preludii ale lui Debussy.

Halmoş ne-a făcut să pătrundem şi în acel sector, eliberat parcă de crispaţii lăuntrice şi limpezit prin contemplarea marelui model Bach — pe care-l reprezintă în creaţia lui Şostacovici „Preludiile şi fugile pentru pian“; cele două alese — în mi minor şi Re major — au apărut construite logic, emoţia rezultînd din sobrietatea expunerii, din eşalonarea expresivă a planurilor sonore.

Pentru sfîrşit, „Rapsodia“ lui Constantin Silvestri a găsit în Gheorghe Halmoş un interpret devotat, care a ştiut să înfrîngă dificultăţile legate de însuşi „rapsodismul“ concepţiei compozitorului, relevînd logica interioară a lucrării. Interpretul a imprimat muzicii o creştere dinamică ce a culminat, după momentele de contemplare lirică înrudite cu atmosfera enesciană din partea a doua, în iureşul entuziast şi de o picanterie ritmică şi armonică stravinskiană a finalului „Rapsodiei“.

Bisurile — din Chopin şi Bach — nu au făcut decît să confirme multilateralitatea artei lui Halmoş — atribut atît de rar şi preţios.

A. H.

Muzica de cameră în Sala „Dalles“

Recitalul de muzică de cameră rusă şi sovietică ce a avut loc miercuri 9 octombrie în sala Dalles, a marcat, o dată cu deschiderea noii stagiuni de concerte, şi inaugurarea manifestărilor muzicale dedicate „Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice“. Programul, bine echilibrat, ne-a purtat de la clasicii muzicii ruse Glinka şi Dargomîjski, întemeietorii şcolii naţionale de compoziţie, la romanticii Rubinstein şi Skriabin şi nu a omis epoca actuală reprezentată prin Prokofiev, Şostacovici şi Kabalevski.

Pianistul Mîndru Katz, care a deschis programul cu lucrări de Şostacovici (preludiul în mi bemol minor), Kabalevski (preludiile în si, fa diez şi mi bemol minor), Skriabin (studiile în si bemol şi re diez minor) şi în bis Prokofiev, (preludiul în do major), a realizat un superior nivel interpretativ. Precizia şi forţa atacului, frumuseţea şi robusteţea tonului, adînca pătrundere a textului muzical şi sobra lui tălmăcire sonoră sînt caracteristici obişnuite pentru execuţiile sale. Dar pe lîngă acestea, tînărul artist îşi propune atingerea unor noi idealuri interpretative. sprijinit pe asimilarea desăvîrşită a problemelor atît de complexe ale tehnicii, se dedică acum exclusiv creaţiei, inspiraţiei momentane, adică tocmai ceea ce face dintr-o audiţie muzicală un moment unic, ireversibil. Prezenta manifestare artistică dovedeşte că Mîndru Katz este departe de a fi rămas pe loc în acest sens.

Am ascultat apoi o serie de lieduri executate cu o rară măiestrie de eminentul bas Nicolae Secăreanu. Vioiul „Cîntec de călătorie“ în care Glinka redă impresiile provocate de apariţia primului drum de fier, cît şi „Parada în miez de noapte“ unde acelaşi autor evocă armatele lui Napoleon, au fost atît de convingător interpretate încît, deşi scrise acum mai bine de un secol, şi-au recăpătat o prospeţime atrăgătoare. „Fata de general“ şi „Morarul“, cele două cîntece de Dargomîjski compozitorul care a creat binecunoscutul stil recitativ fructificat ulterior de „grupul celor cinci“, au dat prilejul desfăşurării unei strălucite laturi a talentului maestrului Secăreanu: umorul. In „Cîntecul de dragoste“ de Rubinstein şi în unul din „Sonetele“ după Shakespeare de Kabalevski, marea artă a cîntăreţului, acompaniat sensibil de pianistul Nicolae Rădulescu, a fost din nou unanim apreciată de public.

Partea a doua a concertului s-a bucurat de concursul valorosului „Cvartet Radio“ care a prezentat o primă audiţie: Cvartetul de coarde nr. 2 (op. 92) de Prokofiev. Această lucrare scrisă în 1941, adică la o dată cînd autorul ei ajunsese să dea la iveală majoritatea marilor sale lucrări, ne apare oarecum deosebită de maniera folosită pînă atunci, atît din cauza stilului întemeiat în parte pe folosirea directă a folclorului, cît şi datorită spiritului net romantic ce apare mai ales în partea medie. In plus, o serie de ritmuri de esenţă strawinskiană, izbitoare în final (în realitate sursa de inspiraţie explicit populară îl conduce pe Prokofiev la aceleaşi rezultate ritmice la care ajunsese, cu mult înainte, creatorul lui Sacre), ne dau o imagine nouă asupra multilateralei personalităţi a compozitorului. Structural, cvartetul este alcătuit din trei părţi menţinute în limitele tradiţiei clasice: partea I Allegro sostenuto — formă de sonată, partea II-a Adagio— lied, (elementul B are un caracter de scherzo), partea III-a Allegro-rondo liber. Limbajul armonic mult ponderat, tonal, chiar excesiv de diatonic, se conformează liniilor melodice derivate din muzica populară.

Formaţia de muzică de cameră alcătuită din Mircea Negrescu — vioara I-a, Isidor Wexler — vioara II-a, Marcel Gross — violă, Ion Fotino — violoncel, are meritul de a fi înfăţişat lucrarea în condiţii interpretative cu totul remarcabile. Omogenitatea în sonoritate, frazare şi ritm obţinută şi printr-o execuţie din memorie, acurateţea, apoi căldura şi sinceritatea comunicării au arătat unde se poate ajunge cînd conştiinciozitatea, dragostea sinceră pentru muzică, disciplina, sînt ajutate de talent şi pricepere. Ne înscriem printre admiratorii entuziaşti ai acestui grup de înzestraţi muzicieni şi avem certitudinea că vor şti să umple golul atît de resimţit în domeniul muzicii noastre de cameră, prin lipsa unor manifestări statornice şi de calitate.

ŞT. NICULESCU

★

Un concert dedicat lui Piotr Ilici Ceaikovski a reunit în sala Dalles, în acest început de stagiune, forţe artistice de importanţa sopranei Marieta Grebenişan — Timişoara (acompaniată la pian de Radu Drăgan) şi a Cvartetului Uniunii Compozitorilor (Lucian Savin, Mendi Rodan, George Popovici şi Alfons Capitanovici).

Cîntate în patru limbi diferite, cele şapte romanţe executate au relevat existenţa mai multor facturi perfect distincte în creaţia vocală a autorului „Damei de Pică“, purtînd însă, cu toată diversitatea lor, amprenta bine cunoscută a lirismului ceaikovskian. Impresionantă prin volum şi căldură, vocea Marietei Grebenişan s-a împăcat greu cu capacitatea redusă a sălii. Calităţile evidente ale sopranei, inclusiv jocul scenic, definesc într-adevăr o excelentă cîntăreaţă de operă — lucru de altfel verificat pe deplin cu prilejul celor două arii executate, dar — după cîte s-ar părea — o mai puţin înzestrată interpretă a liedurilor. Şi totuşi, muzicalitatea şi sensibilitatea artistică — evidente în cazul Marietei Grebenişan — îi permit să abordeze oricînd acest gen, dăruindu-i rarul atribut al unor calităţi vocale ce nu pot fi discutate.

Bine cunoscut publicului — în special partea a doua, Andante cantabile — prin melodicitatea şi cantabilitatea tematicii sale, Cvartetul nr. 1 op. 11 în re major a fost redat de Cvartetul Uniunii Compozitorilor cu o caldă însufleţire deşi, din păcate, nu cu acea concomitenţă a eforturilor şi puritate a sunetului observate cu ocazia apariţiilor anterioare ale formaţiei. Poate că aceste, în fond neesenţiale, deficienţe de ordin tehnic au fost determinate de schimbarea de ultim moment a programului.

★

Incununînd de obicei ani de eforturi în lupta pentru însuşirea unei tehnice sigure şi a unui stil autentic, recitalul constituie pentru interpretul vocal sau instrumental suprema manifestare artistică, cel mai important examen în faţa publicului. Conştient de acest lucru, violonistul Mircea Săulescu şi-a construit cu răbdare, piesă cu piesă, un program fără îndoială greu de susţinut dar oferind în schimb o literatură muzicală dintre cele mai atrăgătoare. Sprijinit pe patru puternici piloni, Ciaconna de Vitali, Sonata pentru vioară solo în sol minor de Bach, Sonata în sol minor de Debussy şi Sonata II-a, op. 19 nr. 3 de Silvestri, acest veritabil festin al muzicii pentru vioară era agrementat de savoarea Dansurilor maghiare de Bartók, a Poemului de Kabalevski şi a Habanerei de Ravel (în bis), făcînd o singură excepţie de la regula „preclasici-moderni“ de dragul lui Brahms (Scherzo).

Tocmai cu această excepţie, cu acest torent de muzică romantică, redată cu o convingătoare însufleţire de Mircea Săulescu, ar fi trebuit poate să înceapă recitalul. El ar fi continuat în ordinea inversă, cu frumoasele Dansuri maghiare de Bartók, cărora interpretarea violonistului le-a conferit acea autenticitate deseori înlocuită printr-un abuz de accente rău înţelese, şi cu Poemul lui Kabalevski, de asemenea interpretat cu căldură şi sensibilitate. Ar fi urmat Sonata lui Silvestri, mărturisind pasionanta oscilaţie a compozitorului între neoclasicism şi postromantism, între dinamism şi expresie, perfect înţeleasă atît de violonist cît şi de valoroasa sa acompaniatoare, Mariana Săulescu, cuplu la fel de sensibil la frumuseţile versantului impresionist al gîndirii creatoare, reprezentat de admirabila sonată în sol minor de Claude Debussy.

A. CASSVAN

CRONICA DISCULUI

Beethoven: Sonata a IX-a „Kreutzer" pentru vioară şi pian. La vioară: George Enescu; La pian: Celinie Chailley-Richez. Disc. Micro. 33 1/3.

George Enescu fusese rugat să cînte într-un tîrguşor din Moldova, Sonata a IX-a pentru vioară şi pian, dedicată de Ludwig van Beethoven violonistului francez Rodolphe Kreutzer, ca exemplificare la o conferinţă ţinută de un muzicolog amator. Cu generozitatea care-l caracteriza, George Enescu acceptase... In seara aceea a păşit mai întîi pe podiu conferenţiarul care şi-a depănat cu emfază cunoştinţele. Muzicianul aştepta în culise să-i vină rîndul. Cînd a apărut pe scenă şi aplauzele s-au potolit, conferenţiarul l-a rugat să adreseze asistenţei cîteva cuvinte. George Enescu a spus în esenţă următoarele: „Vom cînta acum Sonata a IX-a pentru violină şi pian de Beethoven, cunoscută sub numele de „Sonata Kreutzer", după formula pe care a folosit-o în romanul său cu acest titlu Tolstoi. In acest roman sonatei i se atribuie un caracter senzual, care dezlănţuie elanuri pasionale şi care provoacă tragedia din familia consilierului Pozdnicev. N-aş vrea să ascultaţi cu asemenea gînduri această capodoperă întrucît socot această interpretare dată sonatei ca fiind întru totul nepotrivită cu spiritul şi înţelesul ei. Ascultaţi-o deci fără prejudecăţi, ca o lucrare plină de muzică..."

Pe măsură ce George Enescu vorbea, conferenţiarul se simţea din ce în ce mai prost. Apoi i-a şoptit la ureche: „M-aţi nenorocit cu aceste cuvinte. Toată conferinţa mea se întemeia pe romanul lui Tolstoi..."

Această întîmplare pe care o deţinem chiar de la George Enescu este plină de tîlc. In jurul acestei sonate s-au ţesut o serie de legende care au dus la popularizarea unei concepţii stranii despre ea. Cancelarul Bismarck spusese o dată: „Iată cîntecul de leagăn necesar celor care au nevoie de curaj". In 1888 Tolstoi intitula romanul său „Sonata Kreutzer" atribuind sonatei un rol nefast în declanşarea dragostei şi dramei dintre un violonist şi soţia consilierului rus. Prin această formulă, numele dedicatarului devenea pe veci legat de capodopera beethoveniană pe care acesta nu numai că nu o înţelesese dar o şi batjocorise, socotind-o „lucrarea unui bezmetic". Cine ştie, în marele public, cui îi sînt dedicate alte sonate de Beethoven care s-au bucurat de preţuirea dedicatorilor? Dar tocmai acest dedicatar nerecunoscător a rămas imortalizat...

Dar nu formula îl deranja pe George Enescu, cît mai ales legenda ţesută în jurul sonatei. De aceea ţinuse să facă precizările amintite. Pentru el, Beethoven fusese, să nu uităm, primul zeu al muzicii. Şi zeii sînt deasupra unor asemenea istorii mărunte...

La Viena, în locuinţa profesorului său Hellmesberger, George Enescu a aflat indicaţii preţioase şi precise cu privire la felul în care Beethoven vroia să i se cînte lucrările. Aici s-a pătruns pentru întîia oară de tradiţiile interpretării beethoveniene, pe care şi le-a însuşit pe deplin, dezvoltîndu-le apoi potrivit concepţiei şi temperamentului său.

Concepţia lui George Enescu despre interpretarea beethoveniană este clasică, străină oricărei modernizări denaturatoare. El spunea o dată: „Dacă în clipa în care atac „Sonata Kreutzer" nu cred că sînt Beethoven, îmi pare că nu o pot tălmăci bine... Pe planul mecanic poate, dar pe cel al imaginaţiei nu..."

Nu ne-a rămas o înregistrare a Sonatei Kreutzer din epoca de aur a artei interpretative enesciene, în care aceste două planuri se întreceau unul pe altul în ceea ce priveşte înălţimea. Ne-a rămas însă un document preţios din ultimii ani de viaţă ai lui George Enescu. O înregistrare făcută în 1952, în cadrul unei audiţii, în care avusese ca parteneră pe pianista Celinie Chailley-Richez.

Cel care, în această înregistrare, caută perfecţiunea pe plan mecanic, va avea pe semne multe rezerve. Dar cuvintele lui George Enescu trebuie să stăruie în amintirea noastră cînd ascultăm sonata: „Trăim sub semnul perfecţiunii. In fiece seară ţi se cere o sonată perfectă, fără nici o notă falsă — aşa cum în luna februarie se cere un ciorchine de struguri proaspăt, fără nici o boabă stricată; atît într-un caz cît şi într-altul avem de-a face cu minunea frigului artificial. Dar perfecţiunea care pasionează atîta lume nu mă interesează. Ceea ce importă în artă este să vibrezi tu însuţi şi să-i faci să vibreze pe alţii... Mi se pare uneori că am ajuns să înţeleg ce înseamnă să interpretezi marile texte cu o totală simplitate".

Această vibraţie profundă, înţelepciunea simplităţii, caracterizează şi această înregistrare a Sonatei Kreutzer care vine să îmbogăţească discografia enesciană atît de redusă. Spunea pe bună dreptate, un critic francez:

„Este muzică. Muzică ce transmite frumuseţe şi emoţionează: iată ce aduce minunatul artist care a fost George Enescu". Intr-adevăr, nimic virtuoz în interpretare. Totul este muzică, totul are o ţinută sobră, simplă, de un autentic clasicism, lăsînd să se întrevadă însă porţile romantice deschise de Beethoven prin această sonată. Adesea la alţi interpreţi, tema cu variaţiuni are profiluri acrobatice iar finalul se transformă într-o tarantelă. La George Enescu, tempii sînt la locul lor, aşezaţi, lăsînd să se depene în voie bogăţia firului muzical.

Partea I-a — Introducerea — Adagio sostenuto — are o nobleţe de o calitate unică şi este remarcabil realizată şi din punct de vedere tehnic. Presto-ul, deschis de vioară, este atacat cu strălucire şi dinamism, fără a sparge însă unitatea întregii părţi printr-un contrast prea accentuat faţă de introducere. George Enescu spunea o dată despre unele lucrări de Beethoven: „Se cîntă prea bine şi mai ales prea repede, cu un vibrato prea carnal, prea patetic şi permanent în vreme ce uneori, unele teme trebuie să se depene în mod natural, cu o sonoritate aproape indiferentă..." In interpretarea Sonatei Kreutzer, George Enescu se dovedeşte o dată mai mult maestrul folosirii vibratoului, nuanţelor, cerînd şi de la credincioasa sa parteneră (care însă nu e nici pe departe la înălţimea sa) respectarea concepţiei sale, în care, alături de momente pline de elan ale expresiei, ca o destindere, apar momente aproape fără nuanţe şi totuşi atît de judicioase în ansamblul liniei interpretative.

In Andante con variazione, tema, după cum se ştie, este expusă de pian, iar vioara nu face decît să o sublinieze. George Enescu cerea ca în prima variaţiune, acompaniamentul mîinii stîngi la pian să fie foarte staccato şi din cînd în cînd pianul să realizeze sonorităţi de flaut pe care el însuşi le obţine de la vioară. Caracterul aerian al variaţiei a II-a este redat cu o graţie extremă, iar variaţia a III-a cu o mare duioşie. In variaţia a IV-a, George Enescu cerea de la pian să evoce la început o cutie cu muzică. Concepţia enesciană este străină de orice patetism grandilocvent în variaţii, şi este cu atît mai elocventă. Prestoul final este redat cu tensiune dramatică, în cadrele stilului propriu întregii lucrări. Astfel, la George Enescu sonata apare ca un tot unitar de o extremă bogăţie. Este o înregistrare în care valoarea de document istoric este dublată de cea de document artistic şi care este capabilă să evoce imaginea emoţionantă a concepţiei enesciene despre această sonată, chiar dacă uneori e umbrită de vitregiile unei înregistrări făcute cînd Enescu avea 71 de ani.

C. TEODORIU

* * *

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

LUNA CULTURII

La 1 decembrie începe în toată ţara „Luna Culturii“ — amplă trecere în revistă a realizărilor oamenilor de artă şi ştiinţă din R.P.R. dobîndite în anii democraţiei populare. Sărbătorirea celor 10 ani de la înfiinţarea Republicii Populare Romîne, care va avea loc la 30 Decembrie 1957, va fi întîmpinată de un număr însemnat de manifestări artistice şi culturale.

Muzicii îi revine în cadrul acestor desfăşurări un rol de prim ordin. Intre 7 şi 13 decembrie va avea loc „Săptămîna muzicii“. Intre 2 şi 24 decembrie vor putea fi urmărite rînd pe rînd, alături de Teatrul de Operă şi Balet din Bucureşti, toate colectivele de operă existente în ţară: Iaşi, Cluj (romîn şi maghiar) Timişoara. Vom primi, de asemenea, vizita filarmonicilor din Timişoara, Oraşul Stalin, Tîrgul Mureş şi Iaşi, a ansamblurilor de cîntece şi dansuri din Tîrgul Mureş (secuiesc) şi Timişoara (sîrbesc), a corurilor amatoare „Ion Vidu“ (Lugoj) şi „Nagy Istvan“ (Cluj).

Aceste turnee vor fi bogat completate cu concertele şi spectacolele instituţiilor din Bucureşti ; vor fi ascultate, cu programe de prime audiţii romîneşti, Filarmonica „George Enescu“ sub conducerea lui George Georgescu, orchestra simfonică radio dirijată de Alfred Alessandrescu, orchestra cinematografiei dirijată de Edgar Cosma, precum şi corul Filarmonicii, corul Radio (copii şi adulţi), cvartetul Uniunii Compozitorilor, cvartetul radio, formaţiuni de suflători, recitaluri instrumentale, concerte de lieduri etc. Toate cele şase mari ansambluri de cîntece şi dansuri ale Capitalei se vor succeda zilnic, cu programe conţinînd numeroase prime audiţii în genul cîntecelor de mase, în timp ce muzica de estradă va fi reprezentată prin concerte speciale ale estradei radio, jazz-ului Bucureşti, orchestrei populare „Barbu Lăutaru“, Radio, M.A.I. etc.

In genul operei şi operetei, în afara lucrărilor cunoscute aflate în repertoriul colectivelor din Bucureşti, care vor fi trecute în revistă, publicul Capitalei va asista la spectacole ca „Pană Lesnea Rusalim“ de Paul Constantinescu, „Năpasta“ de Sabin Drăgoi (Opera de Stat din Cluj), „Păcat boieresc“ de Marţian Negrea şi „Priculiciul“ de Zeno Vancea (Opera din Timişoara), la care se adaugă spectacole în noi versiuni ca „Lăsaţi-mă să cînt“ de Gherase Dendrino (Opera din Iaşi), „Călin“ de Alfred Mendelsohn (Opera Maghiară Cluj), „Povestea ţapului“ de Max Eisicovits (Opera de Stat din Cluj). In genul simfonic şi de cameră vor fi prezentate, între altele, în primă audiţie, Simfonia a VI-a de Mihail Andricu, Simfonia a II-a de Sigismund Toduţă, „Simfonia Primăverii“ de Marţian Negrea, oratoriul pe tema „Mioriţa“ de Anatol Vieru, cvartetul nr. 6 de Alfred Mendelsohn etc.

E necesar să adăugăm în domeniul interpretării muzicii universale, spectacolele „Freischütz“ şi „Tannhäuser“ (Opera Romînă Cluj) „Olandezul zburător“ (Opera Maghiară Cluj), concertul aniversar Kodaly (Opera Maghiară şi corul „Nagy Istvan“ din Cluj împreună cu ansamblul secuesc Tg. Mureş).

Astfel „Luna Culturii“ va fi şi pentru muzica romînească o mare sărbătoare.

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARA ROMINA
ŞI A MINISTERULUI INVAŢAMINTULUI
ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Calea Victoriei, 141

Telefoane:
6.01.43 interior 16
6.01.47 interior 26
5.21.19

Intreprinderea Poligrafică nr. 2, str. Brezoianu nr. 23—25, Bucureşti — Cd. 3621

PREŢUL LEI 2,50

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VII DECEMBRIE Nr. 12/1957

1639.

1954

Cuprinsul

Vasile Tomescu

Pe răbojul unui rodnic deceniu. *(pag. 3)*

Deschiderea Săptămînii Muzicii Romînești din cadrul Lunii Culturii din R. P. R. *(pag. 17)*

PROBLEMELE MUZICII NOASTRE IN DEZBATEREA COMITETULUI LARGIT AL UNIUNII COMPOZITORILOR

Sîntem pentru o muzică simfonică legată de viața de azi — *raportor Ludovic Feldman* — (pag. 18); O nobilă obligație: Să scriem cîntece care să înflăcăreze tineretul și marile mase — *raportor Ioan D. Chirescu* — (pag. 20); Să împlinim și prin muzica noastră ușoară setea de frumos — *raportor Ion Vasilescu* — (pag. 21); Spre o activitate tot mai rodnică a muzicologiei noastre — *raportor Zeno Vancea* — (pag. 22); Cerințele educației muzicale cresc neîncetat... — *raportor Liviu Rusu* — (pag. 24); Aspecte ale activității din filiale și cenacle: Cluj — *raportor Liviu Comes* — (pag. 25); Timișoara — *raportor Eugen Cuteanu* — (pag. 26); Iași — *raportor Achim Stoia* — (pag. 27); Orașul Stalin — *raportor George Petrescu* — (pag. 28); Sibiu — *raportor George Șoima* — (pag. 29); Revista „Muzica" în slujba muzicii romînești — *raportor Vasile Tomescu* — (pag. 29); Referatul serviciului de documentare — *referent Mircea Bude* — (pag. 31); Planul de perspectivă a Uniunii Compozitorilor prezentat de primul secretar *Ion Dumitrescu* — (pag. 32);

Unele probleme teoretice actuale.
— *Expunerea secretarului Uniunii Compozitorilor Alfred Mendelsohn* — *(pag. 34)*

Discuțiile. *(pag. 39)*

Concluziile maestrului Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor. *(pag. 41)*

Premiile Academiei R. P. R. în domeniul muzicii. *(pag. 56)*

Distincții acordate unor interpreți *(pag. 56)*

VIAȚA MUZICALĂ

Două prime audiții: „Simfonietta" de Ion Dumitrescu — *M. Rădulescu* — (pag. 57); „Simfonia primăverii" de Marțian Negrea — *Doru Popovici* — (pag. 57); Concertul orchestrei simfonice Radio — *St. Niculescu* — (pag. 58); Deschiderea concertelor Uniunii Compozitorilor — *R. Gheciu* — (pag. 58); Muzică de cameră la Dalles — *A. Cassvan* — (pag. 59); Doi dirijori oaspeți pe estrada Ateneului — *C. T.* — (pag. 60); Concert de cvintete — *Fr. Schapira* — (pag. 60); Reintrarea violonistului Ion Voicu pe estrada de concert — *M. Rădulescu* — (pag. 61); Recitale de pian *(Maria Cardaș, Lidia Cristian)* — *Alf. Hoffman* — (pag. 61); *Eva Bernathova* — *E. E.* — (pag. 62); Din activitatea filarmonicilor din Galați și Focșani — *Aurel Olariu și Fr. Schapira* — (pag. 62); Premiera operei „Freischütz" la Cluj — *I. Hristea* — (pag. 63); „La drumul mare" de C. C. Nottara în interpretarea ansamblului S.P.C. — *A. Colfescu* — (pag. 64); „Bărbierul din Sevilla", la Teatrul de Operă din Orașul Stalin — *L. T. Teclu* — (pag. 65); Turneul prin țară al corului Filarmonicii „George Enescu" — *L. Voiculescu și I. Pavalache* — (pag. 66).

MUZICA NOASTRĂ PESTE HOTARE

Presa din Chișinău despre spectacolele Teatrului de Operă din Iași (pag. 67); „Lăsați-mă să cînt" la Odesa (pag. 68).

Supliment

CINTECE PATRIOTICE

40 pagini lei 5

Pe răbojul unui rodnic deceniu

de **VASILE TOMESCU**

O îndreptăţită mîndrie patriotică şi în acelaşi timp o trebuinţă firească ne dau imbold ca în cadrul sărbătoresc al Lunii Culturii să poposim cu stăruinţă în jurul muzicii noastre crescută în anii din urmă, căutînd a-i desluşi drumul, a-i afla punctele de plecare şi întrezări ţintele pe care vrea să le ajungă în viitor.

Răstimpul de un deceniu, în care vom cerceta înflorirea muzicii noastre, este de fapt extrem de scurt şi în mod obişnuit prea puţin semnificativ pentru dezvoltarea unei atît de însemnate şi complexe ramuri a culturii cum este creaţia muzicală. Prezintă oare muzica noastră de astăzi trăsături structural noi faţă de moştenirea ultimelor decenii? Are ea un ritm de creştere mai dinamic şi mai interesant decît cel din trecut? Şi-a schimbat ea oare conţinutul pentru a fi în pas cu cerinţele spirituale ale publicului educat de noua noastră orînduire socială? A adîncit ea cum se cuvine moştenirea muzicală naţională în frunte cu creaţia enesciană, îmbogăţind-o cu cuceririle artei din zilele noastre? Iată întrebările cărora vom căuta să le răspundem pe scurt în cele ce urmează.

Către mijlocul deceniului al cincilea al veacului nostru, creaţia muzicală autohtonă oferea privitorului ei un tablou în genere luminos, îmbucurător, în care domina o expresie viguroasă, fie că se adresa sferei liricului, epicului sau umoristicului — caracteristice esenţiale şi organice ale sensibilităţii noastre muzicale. Este deosebit de interesant a constata acest lucru, căci dacă în toiul dramaticei înfruntări dintre forţele ce tindeau la încătuşarea social-politică şi spirituală a omului, şi cele ce luptau pentru eliberarea acestuia, în plin război, mulţi compozitori din Occident prin arta lor pesimistă, sterilă de idei măreţe, au slăbit încrederea oamenilor în triumful vieţii —, putem afirma că, sprijinindu-se pe tradiţiile realiste autohtone, compozitorii noştri s-au înscris în acei ani în rîndul acelora care întăreau, prin muzica lor, forţa morală a publicului, promovau optimismul, biciuiau apăsarea şi nedreptatea.

Dar chiar o privire ceva mai cuprinzătoare, începînd din primele decenii ale veacului, surprinde acelaşi pas consecvent al muzicii noastre pe făgaşul realismului, al inspiraţiei din viaţa şi muzica poporului. Astfel, de la începuturile creatoare ale lui George Enescu, — care sînt şi începuturile muzicii romîneşti moderne — pînă înspre sfîrşitul perioadei dintre cele două războaie mondiale, cînd se pun bazele unor noi genuri complexe inspirate din folclorul naţional cum sînt suita şi poemul simfonic, opera şi baletul, cvartetul şi simfonia, procesul de dezvoltare a intonaţiei populare se desfăşoară îngemănat cu cel al inspiraţiei din viaţa şi simţirea poporului. Această evoluţie netă pe drumul realismului a şcolii noastre muzicale naţionale este hrănită şi consolidată în permanenţă de genurile de factură mai restrînsă şi astfel cu o legătură mai directă cu simţirea şi aspiraţiile maselor, cum sînt corul, cîntecul de masă, cîntecul cu acompaniament, romanţa şi în genere prelucrările de folclor, foarte frecvente în creaţia de început a acelor generaţii.

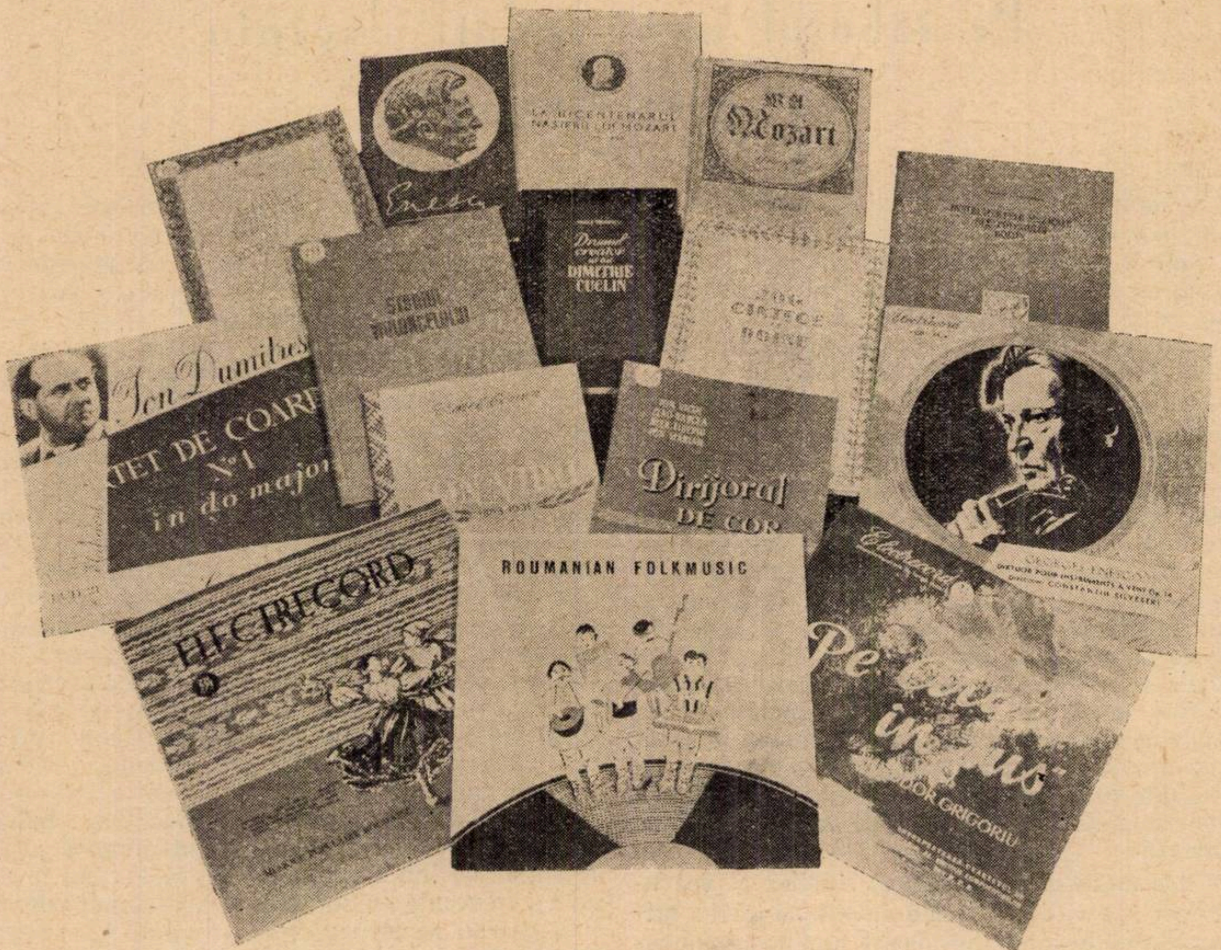
Să examinăm astfel, în treacăt, dezvoltarea principalelor genuri muzicale romîneşti pînă în anii de început ai orînduirii sociale actuale, pentru a contura platforma pe care s-a înălţat, îndeosebi în anii republicii, muzica noastră nouă.

Continuînd tradiţiile înaintaşilor genului, compozitorii care au debutat în primele decenii ale veacului au îmbrăţişat cu căldură corul şi cîntecul patriotic şi cu conţinut satiric-protestatar, sau inspirate din lirica şi epica populară. Cine nu-şi aminteşte de minunatul cor bărbătesc „Mama" de Ioan Chirescu, cine n-a auzit în acei ani înduioşătorul „Trandafir de pe răzoare" sau plina de haz „Idilă bihoreană" de Sabin Drăgoi ori ceva mai tîrziu fermecătoarea „Ţărăncuţă" de Ion Vasilescu? Pentru a vibra în aceeaşi frecvenţă cu sufletul maselor, compozitorii îmbogăţeau asemenea creaţii de mai sus cu comorile pînă atunci inedite ale folclorului cum sînt ritmica spontană, liberă, de factură populară, intonaţia modală atît de specifică unor regiuni ale ţării, stihul simplu şi colorat.

O tendinţă puternic afirmată de a se face ecoul frămîntărilor sociale ale vremii o manifestă compozitorii îndeosebi în genul operei. Primele şi cele mai reprezentative lucrări din perioada de început a genului autohton pe bază modernă cum sînt operele „Năpasta" de Sabin Drăgoi şi „Păcat boieresc" de Marţian Negrea se inspiră direct din lupta socială a ţărănimii, iar cea mai valoroasă operă romînească dinainte de cel de-al doilea război mondial, comedia muzicală „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu, reprezintă o usturătoare critică unită cu cea a piesei lui Caragiale la adresa moravurilor vechii societăţi. Dacă primele două aveau darul de a fi propus cele dintîi soluţii în ce priveşte aria şi recitativul romînesc, „O noapte furtunoasă" aducea în aceste probleme rezultate desăvîrşite, de o forţă şi originalitate unice.

În aceeaşi vreme s-au creat primele balete romîneşti corespunzătoare exigenţelor, în care imaginile lirice şi fantastice se îmbinau cu cele de umor popular: „La piaţă" de Mihail Jora, „Nunta în Carpaţi" de Paul Constantinescu, „Taina" de Mihail Andricu, „Priculiciul" de Zeno Vancea.

Probleme mai complexe puneau încă de pe atunci genul instrumental şi simfonic. Apariţia la răscrucea a două secole a lui George Enescu


Enescu
La bicentenarul nașterii lui Mozart
Mozart
Drumul creativ al lui Dimitrie Cuclin
Ion Dumitrescu
Cvartet de coarde No 1 în do major
Dirijorul de cor
ELECTRECORD
ROUMANIAN FOLKMUSIC

a însemnat deschiderea unor perspective neaşteptat de largi şi luminoase pentru muzica simfonică romînească, datorită forţei cu care a făcut el să rodească pe un teren personal şi naţional cuceririle înalte ale muzicii universale. Principalele direcţii ale artei sale pînă în primii ani ai orînduirii noastre noi sînt dezvoltarea directă cu măiestria sa a temelor folclorice ca în Rapsodii şi Poema romînă, transfigurarea aleasă a inspiraţiei folclorice, ca în Suita a III-a „Sătească“, în „Impresii din copilărie“ şi Sonata a III-a în caracter popular romînesc pentru vioară şi pian şi, însfîrşit, păstrarea unei legături mai mult sau mai puţin vizibile cu etosul naţional, ca de pildă în opera „Oedip“, în simfonii ş. a. Pentru compozitorii generaţiilor care i-au succedat, se punea problema continuării cuceririlor sale şi abordării unor genuri în care pînă atunci nu s-a explorat propriu zis inspiraţia naţională. Este meritul lui Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin şi îndeosebi al lui Mihail Andricu de a fi adus primele soluţii temeinice în dezvoltarea simfoniei de inspiraţie autohtonă, şi al lui Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Constantin Brăiloiu, Marţian Negrea, Paul Constantinescu, de a fi răsădit în cîmpul suitei şi poemului simfonic primele mlădiţe ale folclorului nostru ţărănesc. Acest proces de cristalizare a muzicii naţionale se desfăşura cu rîvnă şi consecvenţă de-a lungul a cîtorva decenii, fără directive estetice determinante, în orice caz fără sprijinul şi încurajarea orînduirii de atunci. Societatea compozitorilor romîni întemeiată în 1920 a însemnat singurul sprijin şi îndreptar de preţ pe drumul muzicii naţionale.

Dar faţă de cosmopolitismul vremii, faţă de lipsa mijloacelor de stimulare, înmănunchiere şi orientare a tuturor compozitorilor pe drumul muzicii romîneşti, în lipsa unui public încurajator, a unei opinii muzicale favorabile, compozitori de seamă ca de pildă Filip Lazăr, Stan Golestan şi alţii s-au îndepărtat de hotarele ţării continuînd să compună acolo potrivit simţirii lor ; alţii au rămas aci izolîndu-se, renunţînd la luptă. Din fericire cei mai hotărîţi muzicieni în frunte cu personalităţi ca George Enescu, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Tiberiu Brediceanu, Ioan Chirescu, Marţian Negrea au purtat peste vitregia vremii flacăra conştiinţei artistice naţionale. Doar cîteva condeie răzleţe şi neînsemnate mîzgăleau în acei ani sau cereau să se mîzgălească partituri după mode străine, rămînînd însă fără zgomot şi fără glorie.

Acesta era în linii mari tabloul creaţiei muzicale romîneşti din preziua revoluţiei culturale începută cam acum un deceniu, aflată în prezent în plină desfăşurare. Pe această temelie de nădejde avea să se sprijine muzica pe care o vedem înflorind în zilele noastre.

Care sînt, aşadar, premizele noi ale dezvoltării muzicii romîneşti contemporane?

Compozitorii romîni din vremea noastră se străduiesc în comun nu numai în virtutea unei simple afinități de școală artistică, ci ca rezultat al aceluiași crez de slujire conștientă și pasionată a idealurilor și înfăptuirilor poporului. Aderarea cu trup și suflet a muzicienilor la țelurile înalte ale culturii noastre naționale nu este astăzi o simplă chestiune spontană, intuitivă, ci imperativul orînduirii sociale noi, care vede în artist un luptător pentru ideile luminoase, pentru izbînda sforțărilor spre mai bine ale compatrioților săi. Transformarea creației muzicale într-un mesaj al năzuințelor superioare nu mai este azi îngrădită ; un asemenea obiectiv înalt este azi promovat și cerut de înseși rosturile artistului în societate.

În afară de aceasta, din martor dacă nu ostil, cel mai adesea indiferent și foarte rar prietenos creației romînești, publicul deceniilor trecute, restrîns, superficial și îngîmfat, s-a transformat și se transformă continuu cuprinzînd o tot mai largă sferă, de la ascultătorul stațiilor de radioficare pînă la abonații nelipsiți ai celor aproape 20 de orchestre filarmonice existente azi în țara noastră. Și interpreții s-au schimbat de neînchipuit, de la cele cîteva formații odinioară atît de obișnuite cu întreruperea activității din cauza proastei lor stipendieri, pînă la căminele culturale sătești cu bugete proprii din zilele noastre și la soliștii de stat prezenți pe lîngă numeroase ansambluri, ori la atîtea orchestre semisimfonice de amatori. S-au schimbat și au apărut condiții nemaiîntîlnite de tipărire și executare a creației autohtone, de prețuire, morală și materială, de popularizare peste hotare, de studiere și de transmitere din generație în generație a experienței creatoare în condiții care pe vremuri nu erau preconizate nici în fantezie. În trecut, compozitorii își susțineau cu greu cîte un concert cu lucrări proprii, plătind carența oficialității și neîncurajarea publicului cu modestele lor cîștiguri de dascăli, cum s-a întîmplat deseori cu eminentul ctitor al muzicii noastre moderne, Alfonso Castaldi. Astăzi Uniunea Compozitorilor se străduiește să grupeze pe tineri alături de vîrstnici, să descopere și să ușureze pentru fiecare personalitate drumul propriu în direcția comună a muzicii naționale.

Iată numai unele din împrejurările care au dus la îmbogățirea muzicii romînești în zece cît în zeci de ani, care i-au schimbat totodată fața, înfrumusețînd-o după chipul și asemuirea oamenilor de azi.

MIHAIL JORA
PETRECERI POPULARE
3 DANSURI ROMÎNEȘTI
QUINTET
CONCERT
MUZICA
SIMFONIA I A
QUARTET DE COARDE
LUCRĂRI INSTRUMENTALE VOCALE
CONCERT
HILDA JERE
N. SILVESTRI
LEON KLEPPER
TUDOR CIORTEA
TREI PIESE PENTRU PIAN
DOUĂ VIORI

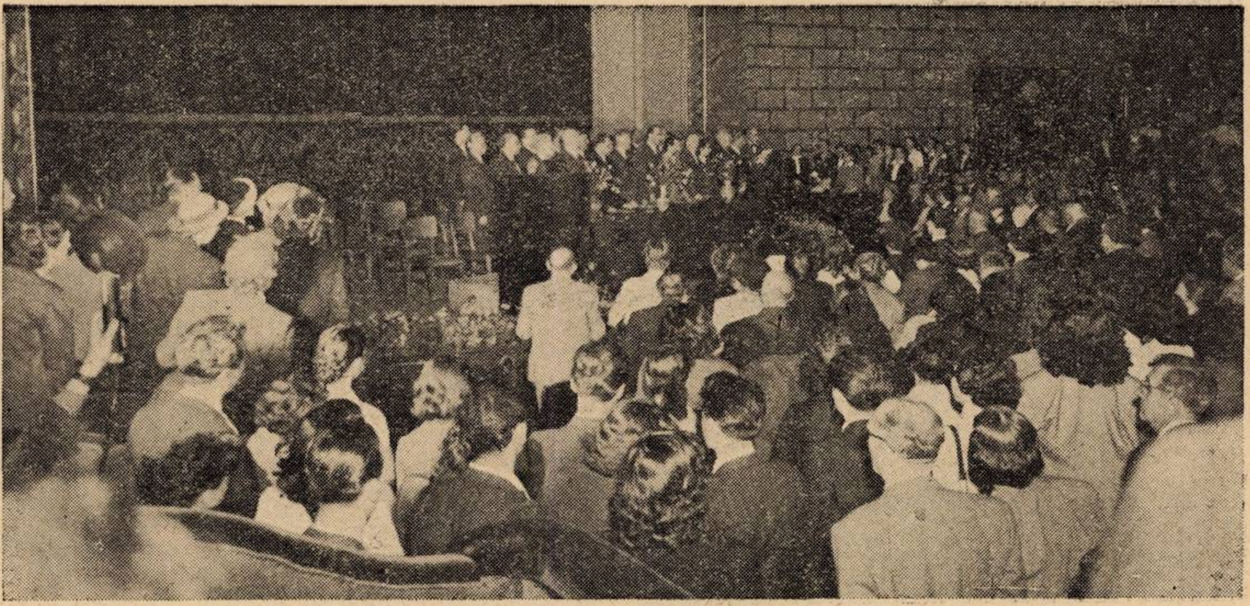
Recent a fost inaugurată activitatea cenaclelor și audițiilor în noul sediu al Uniunii Compozitorilor. Clișeul nostru înfățișează aspecte dintr-un cenaclu de creație, cu care prilej a luat cuvîntul și maestrul Ion Dumitrescu, Primul secretar al Uniunii.

Cunoscînd deci temeiurile orientării sale noi și trăsăturile de bază ale moștenirii din trecut, să analizăm în raport cu acestea dezvoltarea creației muzicale contemporane, căutînd a reliefa genurile importante și a contura personalitățile proeminente.

Se înțelege că cel mai dinamic dintre genuri, capabil de primenire directă cu tematica vieții noi, susceptibil la îmbogățirea permanentă cu valorile expresive cele mai proprii maselor de iubitori ai muzicii, este genul cîntecului distractiv, corului și în genere al cîntecului de mase. În ce privește cîntecul cu conținut social, patriotic, remarcabilele tradiții ale creației înaintașilor ca de pildă a lui Alexandru Flechtenmacher, Ciprian Porumbescu, Ion Vidu, George Dima precum și creația populară ca de pildă cîntecele de haiducie ori de „cătănie", sau folclorul muncitoresc din țară și de peste hotare, toate acestea au permis o sinteză valoroasă din care au ieșit în anii noștri piese cu forță de impresionare reprezentative. Am putea cita un număr de lucrări de Ioan Chirescu, Vasile Popovici, Matei Socor, Radu Paladi, Hilda Jerea, Anatol Vieru și ale multor altora care s-au bucurat de răsunet în rîndul publicului larg din țară și de peste hotare, care s-au încununat cu distincții de seamă. Ele au făcut inimile să tresalte de simțiri și idei mărețe cum sînt avîntul creator al poporului, dragostea față de conducătorii luptei sale pentru o viață mai bună, pentru pace, entuziasmul în muncă, duioșia mamei, dîrzenia și rîvna tineretului, a pionierilor, iubirea de patrie.

Corul de masă are nu numai un puternic rol educativ patriotic dar și o funcție importantă în stîrnirea interesului muzical al publicului larg pentru genuri și forme mai complexe. În această privință nu putem să nu remarcăm că dezvoltarea gustului și aptitudinilor muzicale ale maselor în urma variatelor forme de manifestări în acest sens cum sînt concursurile de amatori pe întreaga țară, emisiunile radio, pune în fața compozitorilor necesitatea găsirii unor căi mai inte-

Sediul actual al Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Romînă Tot aci se află și muzeul închinat lui George Enescu.



Aspect de la unul din concertele comemorative George Enescu date în sala Ateneului Republicii Populare Romîne la împlinirea unui an de la încetarea din viață a marelui muzician; Academicianul Mihail Jora, maestru emerit al artei, evocă figura lui George Enescu

resante și atrăgătoare de creștere a acestui gen, care altfel riscă să devină stereotip.

Pentru formațiile corale cu o anumită pregătire, compozitorii noștri au creat o literatură valoroasă inspirată din tematica tradițională și actuală, din care se remarcă îndeosebi lucrările cu o structură polifonică predominantă, cum sînt cele de Zeno Vancea, Sigismund Toduța, Liviu Rusu, Max Eisicovits. În vremea din urmă acest domeniu s-a îmbogățit cu creații deosebit de valoroase pe teme actuale datorită unor tineri ca Radu Paladi, Theodor Bratu ș. a.

Cît despre muzica distractivă, de asemenea, cu mulți ani în urmă, pasionații ei iubitori au constatat ancorarea hotărîtă în sfera de preocupări a omului de azi, părăsirea tot mai evidentă a pretextelor demodate și siropoase, în favoarea unui lirism sănătos, a unui umor cu adevărat reconfortant. Pentru cine mai este util oare să amintim piese ca „Drag îmi e bădița cu tractorul", „Știu că mă iubești și tu" de Ion Vasilescu și atîtea cîntece lirice, satirice sau melodii de dans de Gherase Dendrino, Henry Mălineanu, Elly Roman? Ele au dat atît de fericit mîna cu cele mai frumoase tradiții din trecut, făcînd în același timp inimile să tresalte de o bucurie inedită. După ani de zile de înflorire pe drumul nou, după izbînzi al căror ecou răsună dincolo de hotarele țării, mai există încă multe datorii din partea compozitorilor — de a scoate la iveală lucrări tot mai variate și agreabile —, cît și din partea publicului — de a renunța cu tot mai multă tragere de inimă la preferințele lipsite de discernămînt pentru piese străine, adesea de valoare îndoielnică. Trebuie să se întîmple într-o măsură crescîndă acea osmoză organică dintre compozitor și public, dar nu mijlocită de concesii ci determinată de exigențele epocii și societății noastre.

Este fără îndoială justificată întrebarea: există elemente noi în genul cîntecului de masă și al muzicii distractive? Putem afirma cu certitudine că ambele genuri amintite, avînd ca trăsătură comună destinația de a fi

Una din camerele expoziției „George Enescu" în care a fost reconstituită viața și opera marelui muzician; de curînd expoziția s-a transformat în muzeu.

O formație a orchestrei populare „Barbu Lăutaru" de pe lîngă Filarmonica de Stat „George Enescu", la unul din numeroasele sale concerte.

ascultate și interpretate de publicul larg, prezintă calități noi față de înaintașele lor din trecut. Pe lîngă caracterul etic, de îndreptare a moravurilor, de trezire și formare a unei conștiințe morale și patriotice avansate, pe lîngă desfătarea sufletească aleasă, ele aduc contribuția originală națională la îmbogățirea acestor genuri atît de populare în lumea întreagă.

Se poate spune despre muzica de cameră romînească că în trecut s-a dezvoltat și a fost dorită doar în cercul restrîns al muzicienilor. Rar cînd publicul se interesa de acest domeniu, mai puțin potrivit înțelegerii ascultătorilor neinițiați. Cu toate acestea, cei mai de seamă compozitori ai genului l-au îndreptat de la un bun început pe făgașul inspirației din muzica populară. Printre cele mai de seamă creații din trecut se află suspomenitele lucrări pentru vioară și pian de George Enescu, la care adăugăm sonatele sale pentru pian și cele pentru vioară și pian, cvartetele. Păstrînd într-o formă mai mult sau mai puțin evidentă legătura cu etosul național, marele nostru muzician a realizat în fiecare din aceste lucrări un model de dezvoltare la mare înălțime a tradițiilor clasice și moderne. Compozitorii din generațiile următoare au adus primele contribuții la cristalizarea unor genuri diverse ale muzicii de cameră, explorînd domenii inedite ale folclorului. Sînt de amintit din prima perioadă a muzicii noastre de cameră miniaturile pentru pian de Sabin Drăgoi, de un farmec popular particular, cîntecele cu acompaniament de Mihail Jora, lucrările pentru ansamblu de cameră de Mihail Andricu.

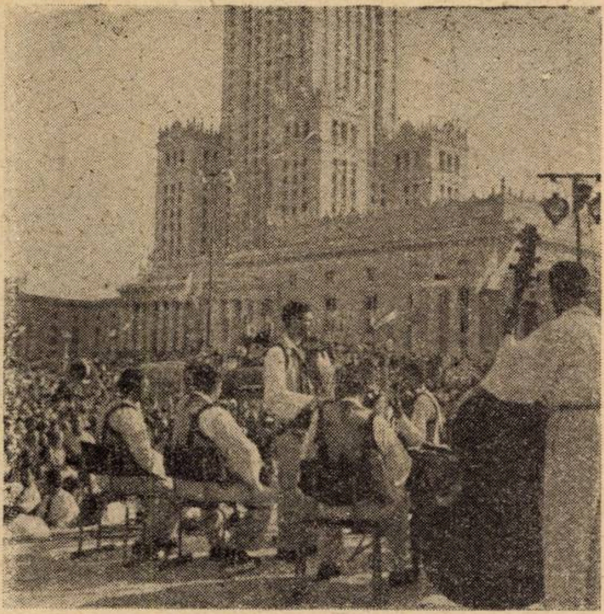
În anii muzicii noastre noi, înflorirea activității muzicale a adus condițiile unui interes crescînd față de creația de cameră. De aceea compozitorii și-au propus obiective mai înalte, printre care acela al unei creații vocale inspirate din literatura noastră cea mai valoroasă din trecut și de azi și crescută din modelul atît de desăvîrșit în felul lui, care este cîntecul popular. Printre cei mai reprezentativi creatori de lieduri din zi-

Artistul poporului George Georgescu, dirijînd, la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, lucrare distinsă cu Premiul de Stat. Pentru strălucita interpretare dată oratoriului, dirijorul a fost laureat cu Premiul de Stat.

lele noastre sînt Mihail Jora, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu.

Este notoriu acum că întemeietorul liedului romînesc modern şi cel care l-a ridicat în zilele noastre la culmi de creaţie universală este Mihail Jora. Descifrînd în comoara de stihuri a lui Eminescu, Arghezi şi ale altor poeţi, specificul gîndirii şi simţirii romîneşti, Mihail Jora a reuşit să le redea în muzică la aceeaşi înălţime ca şi poeţii înşişi. Viersul pe care compozitorul îl aşază sub vers ţîşneşte din sensibilitatea muzicală a poporului, apoi creşte liber şi firesc ca un discurs înaripat, ca un plînset sfîşietor, ca o icnire de rîs ce-şi rostogoleşte cascadele prin întreg văzduhul. Renunţînd la orice vestigiu al academismului mai vechi sau mai nou, compozitorul a ştiut să găsească o expresie pînă într-atît de originală a melodiei, să descopere din aceasta atît de caracteristicile valori armonice, încît el a dat prin aceasta o nouă şi adevărată definiţie liedului romînesc: aceea de cîntec, cuprinzînd în sine cele mai frumoase înţelesuri ale noţiunii, împrumutată ea însăşi genului popular. Iată de ce aportul său în acest domeniu sugerează asemănarea cu cel adus de mari inovatori. Cele aproape 100 de cîntece scrise de Mihail Jora cuprind o lume întreagă de imagini şi reflecţii apropiate şi dragi fiecăruia, de la ghiduşiile gîzei pînă la extazul poetic în faţa naturii.

Formele vocale pentru ansamblu de cameră sînt de asemeni cultivate într-o măsură din ce în ce mai mare de compozitorii noştri. Cităm cele patru madrigale pentru cvartet vocal de



Ansamblul instrumental de muzică populară al U.T.M. concertînd la Varşovia cu prilejul Festivalului Mondial al Tineretului din 1955.

Paul Constantinescu pe versuri de Eminescu, remarcabile prin factura lor polifonică elevată.

Arătam mai sus că muzica noastră instrumentală de cameră se sprijinea încă de acum un deceniu pe o moştenire de seamă. Dacă ne referim de pildă la cvartetul de coarde, putem menţiona pe de o parte lucrări de Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Theodor Rogalski, caracteriza-

Artistul poporului Constantin Silvestri, laureat al Premiului de Stat, peste hotare: O imagine de la un concert în care a condus orchestra Filarmonicii de Stat din Leningrad.

Artistul poporului George Niculescu-Bassu rostindu-și cuvîntul cu prilejul unui miting pentru pace.

te printr-o legătură mai mult sau mai puțin evidentă cu tradiția clasică și modernă, îndeosebi a impresioniștilor francezi ; pe de altă parte, lucrări cu orientare integrală înspre inspirația națională, cum sînt cele de Mihail Andricu. In ce privește sonata și suita instrumentală, am menționat că cele scrise încă de pe la începutul veacului de George Enescu rămîneau îndreptarul cel mai de preț în muzica romînească a genului.

In anii culturii noastre noi, s-a afirmat trebuința lărgirii tematicii muzicii de cameră, a legării ei de ideile și aspirațiile vieții noi, precum și lărgirii sferei de inspirație cu alte orizonturi ale creației populare. Acesta este mobilul apariției recente a unor cvartete deosebit de reprezentative pentru muzica noastră nouă, cum sînt cele de Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Zeno Vancea, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Ovidiu Varga, Radu Paladi, Teodor Grigoriu, Pascal Bentoiu. Relevînd trăsături comune cum sînt suflul optimist predominant, factura națională a inspirației, fiecare din lucrările amintite poartă amprenta vie a personalității autorului.

Este astfel net distinctă predilecția pentru un conținut epic-dramatic redat mai ales printr-un stil polifonic bogat în utilizarea resurselor cromatice, în cvartete ca cele de Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea, în timp ce Ion Dumitrescu, Marțian Negrea, Pascal Bentoiu au înclinații pentru atmosfera viguroasă, pentru lirismul luminos și antrenant, exprimate cel mai propriu printr-o armonie echilibrată și solidă, prin jocul ritmic pregnant, prin coloritul modal al temelor. Pe de altă parte, nu putem să nu situăm în plin centrul creației noi de muzică romînească, Cvartetul pentru coarde nr. 2 de George Enescu, scris în 1952 pe meleaguri străine, dar pornit dintr-un suflet vibrînd de dragoste pentru patrie și popor. Expresie a maturizării maxime a concepției și stilului marelui muzician, această lucrare continuă liniile anterioare ale creației enesciene de transfigurată evocare a atmosferei muzicii noastre, prevestind totodată aspectele particulare ale creației din ultima perioadă.

Una dintre lucrările cu totul semnificative pentru drumul actual al muzicii noastre de cameră este Cvartetul nr. 1 în do major de Ion Dumitrescu, scris în 1949. Credincios principiului de a rămîne integral consecvent inspirației din melosul popular și anume din sfere inedite ale acestuia, compozitorul reușește să-și contureze o scriitură originală, încrustată ades cu perle din tezaurul virtuozității lăutărești, precum și mijloace de dezvoltare armonic-instrumentală pregnante și personale.

Cunoscut în țară și peste hotare, Cvartetul este dedicat luptei și ideii de pace.

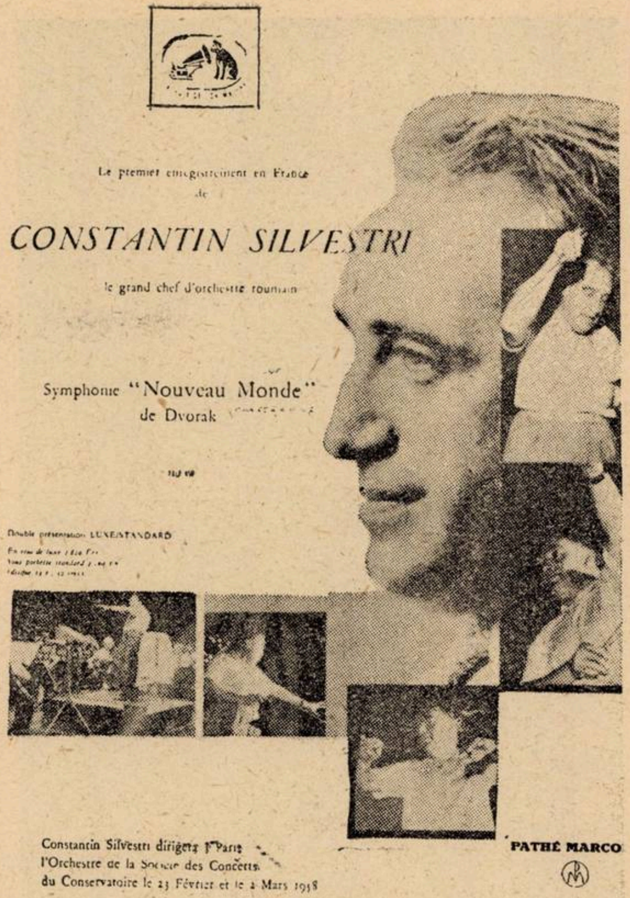
Dacă muzica de cameră vocală și instrumen-

Maeștrii muzicii noastre se bucură în zilele regimului de democrație populară de o înaltă prețuire. Aspect de la sărbătorirea profesorilor Florica Musicescu, Iosef Prunner și Constantin Stroescu la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București.

tală a cunoscut în zilele noastre inflorirea pe o treaptă evident superioară a moştenirii ultimelor decenii, genul simfonic a înregistrat nu numai o îmbogăţire dar şi apariţia unor ramuri noi sau în orice caz nereprezentate în trecut prin creaţii impunătoare. Desigur, şi acest fapt este legat de condiţiile noi ale vieţii muzicale, printre care activitatea unui cerc de eminenţi solişti şi a unor valoroase ansambluri, creşterea interesului în rîndul iubitorilor muzicii pentru acest gen.

Examinînd astfel, în primul rînd, concertul instrumental, trebuie să arătăm că deşi în trecut au fost scrise citeva asemenea lucrări pentru vioară sau pentru pian cu orchestră, ele n-au ajuns să facă o permanenţă în repertoriul naţional. În ultimii ani însă, alături de un număr bogat de piese concertante pentru instrument solo şi orchestră, compozitorii noştri au abordat cu succes forma mare a genului, impunîndu-se îndeosebi Concertul pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu şi Concertul pentru flaut şi orchestră de Ludovic Feldman.

Terminat în vara anului 1952, concertul pentru pian de Paul Constantinescu, graţie forţei expresive şi originalităţii stilului, a trecut curînd graniţele ţării şi chiar în aceste zile el este imprimat pe discurile unei mari case din Paris, avînd ca solist pe primul său interpret, pianistul Valentin Gheorghiu. Legătura strînsă, adesea directă cu cîntecul popular se împleteşte în creaţia compozitorului, cu perfecţiunea formei, cu un meşteşug armonic şi orchestral de un colorit scînteietor, cu o artă aleasă a dezvoltării. Cunoscător al posibilităţilor expresive ale pianului, compozitorul le utilizează pentru prima dată în muzica romînească a genului într-o creaţie de neştirbită unitate a stilului.



Le premier enregistrement en France
de

CONSTANTIN SILVESTRI

le grand chef d'orchestre roumain

Symphonie "Nouveau Monde"
de Dvorak

Double présentation LUXE/STANDARD

Constantin Silvestri dirigera à Paris
l'Orchestre de la Société des Concerts
du Conservatoire le 23 Février et le 2 Mars 1958

PATHÉ MARCO

Pagină consacrată de o revistă franceză apariţiei discului cuprinzînd Simfonia a V-a de Dvorak în interpretarea lui Constantin Silvestri. Această înregistrare i-a adus eminentului nostru dirijor „Marele Premiu al Discului“ pe anul 1957.

În anii puterii populare mişcarea noastră cultural-muzicală a fost înzestrată cu posibilităţi de afirmare nemaiîntîlnite în trecut. În clişeu noua clădire a Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti.

Legată de asemeni de nevoile actuale crescînde ale vieţii muzicale din ţara noastră este şi dezvoltarea celui mai accesibil domeniu al muzicii simfonice, dansul de caracter popular. Cultivat şi în trecut de muzicieni ca Sabin Drăgoi, el este astăzi în centrul atenţiei mai tuturor compozitorilor, conturînd, în ciuda formei sale restrînse, personalităţi şi tendinţe distincte. Deşi este vorba în genere de prelucrarea materialului muzical autentic popular, compozitori ca Paul Constantinescu în cele cinci „Jocuri populare pentru orchestră simfonică“, scrise pentru ansamblul Consiliului Central al Sindicatelor, Theodor Rogalski în „Trei dansuri romîneşti“ scrise în 1951, Leon Klepper în „Patru dansuri simfonice“, Constantin Silvestri în „Trei piese pentru orchestră de coarde“ au găsit fiecare căi proprii pentru dezvoltarea genului. Cine nu recunoaşte astăzi de la primele măsuri ale „Brîului“ şi „Ciobănaşului“ însemnele orchestraţiei colorate strălucitor, ale ritmicii dinamice, răzbătătoare, proprii lui Paul Constantinescu, în timp ce utilizarea unui acompaniament bogat în resurse cromatice precum şi unor sonorităţi instrumentale intens filtrate şi stilizate nu vorbesc astăzi de arta lui Rogalski, a lui Silvestri ori Leon Klepper?

Ne-am referit mai sus numai la dansul simfonic propriu zis, fără o legătură strictă din punct de vedere muzical între piese, acestea putîndu-se cînta singure sau în ciclu. O formă simfonică imediat superioară pe scara complexității genului este suita. E vorba aci de acel grup de piese a cărui înlănțuire observă o ordine intrinsecă după legi dramatice și de construcție riguroase. În trecut a fost intens cultivată, ajungînd la cea mai înaltă expresie în acea Suită I-a în do major de George Enescu, al cărui preludiu la unison reprezintă maxima potențare făcută doinei noastre. Sub diverse aspecte, suita romînească a fost apoi dezvoltată de mulți compozitori, printre cele mai semnificative aflîndu-se Divertismentul rustic de Sabin Drăgoi, lucrări de Mihail Andricu, Suita a III-a de Ion Dumitrescu. În anii culturii noastre noi, suita a abordat teme programatice din viața actuală sau din literatura populară ori clasică. Printre cele mai reprezentative cităm Suita „In Munții Apuseni“ de Marțian Negrea, datorită farmecului particular al inspirației, „Variațiuni simfonice pe un cîntec de Anton Pann“ de Theodor Grigoriu, lucrări de Achim Stoia, Eugen Cuteanu și alții.

Pe linia dezvoltării programatice a suitei noi menționăm la loc de frunte „Cînd se coc strugurii“ de Mihail Jora, compusă pentru scenariul baletului cu același nume aflat în repertoriul ansamblului C. C. S. Optimismul cuceritor legat de entuziasmul muncii colective, strălucirea orchestrației, verva ritmicii populare și armonia măiestrit adecvată au făcut din suita de balet a lui Mihail Jora una din cele mai populare lucrări romînești noi, bucurîndu-se de un răsunet memorabil și peste hotare, ca de pildă la festivalul muzical internațional din anul trecut de la Varșovia.

Tot în acest cadru al baletului nostru cităm încă două lucrări valoroase și anume baletul „Călin“ după un poem de Eminescu de Alfred Mendelsohn și baletul „Priculiciul“ de Zeno Vancea, acesta din urmă apărut într-o versiune nouă. De data aceasta este vorba de lucrări de sine stătătoare, urmînd o dramaturgie complexă menită a caracteriza personaje și a sugera conflicte, suitele simfonice cu același nume reprezentînd doar extrase ale lucrării. E interesant de remarcat și aci dezvoltarea baletului nou pe baza unei moșteniri bogate caracterizată printr-o vizibilă tendință realistă a conținutului și națională a expresiei. Avem în vedere lucrări ca „La piață“ de Mihail Jora, „Nunta în Carpați“ de Paul Constantinescu.

In ambele lucrări noi amintite mai sus, autorii îmbogătesc valorile ritmice și armonice deduse din cîntecul popular cu o gamă amplă de mij-

Din noile spectacole cu creații romînești la Teatrul de Operă și Balet: (de sus în jos) scenă din „Ion Vodă cel Cumplit“ de Gheorghe Dumitrescu; scenă din comedia muzicală „O noapte furtunoasă“ de Paul Constantinescu; scenă din baletul „Călin“ de Alfred Mendelsohn; moment din baletul „Haiducii“ de Hilda Jerea.

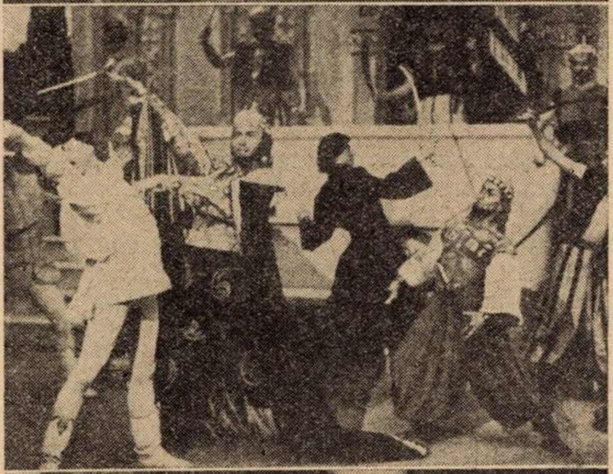
loace pe care le oferă arta modernă a genului. Folosind experienţa proprie cîştigată în baletul „Harap Alb“ după o povestire de Creangă, Alfred Mendelsohn realizează în noul său balet „Călin“, recent înscenat la Teatrul de Operă şi Balet, deplina maturitate a concepţiei sale dramatic-muzicale. El zugrăveşte cu putere de impresionare duioasa poveste a fetei de împărat izgonită de prejudecăţile tatălui şi apoi reîntoarsă la sînul iubitului. Compozitorul evită aci procedeul comun al ilustraţiei muzicale în favoarea unei construcţii simfonice raţionate anume, cu efect expresiv şi dramatic independent chiar de acţiunea coregrafică.

Inspirat din lumea fanteziei populare, baletul „Priculiciul“ de Zeno Vancea întruchipează alegoric şi umoristic zădărnicirea de către mintea ţăranului nostru isteaţă şi doritoare de dreptate, a tertipurilor unui primar al satului vechi, travestit în priculici pentru a cuceri prin forţa superstiţiei inima unei fete. Lucrarea este edificatoare pentru sinteza valoroasă şi personală pe care autorul a obţinut-o între melodica amintind ca structură de cîntecul popular bănăţean şi o armonie sugestivă cu bogate aspecte modale şi cromatice.

In ce priveşte muzica programatică propriu zisă, remarcăm şi aci drumul realist hotărît pe care ea a păşit în zilele noastre. Pe baza unei tradiţii bogate reprezentată prin lucrări de seamă ale lui George Enescu cum sînt Poema Romînă, Suita sătească şi Impresii din copilărie precum şi prin alte lucrări valoroase din trecut cum este Suita „Privelişti moldoveneşti“ de Mihail Jora, compozitorii generaţiilor actuale exprimă în muzica lor mesajul vieţii de azi a poporului. Amintim printre lucrările în acest domeniu poemele simfonice „Drumul Dunării spre Mare“ şi „Odă eroică lui Nicolae Bălcescu“ de Leon Klepper, „Uvertura prieteniei“ de Mihail Andricu, „O zi de vară“ de Zeno Vancea, poemul simfonic „Prăbuşirea Doftanei“ de Alfred Mendelsohn, uvertura „Sărbătoare într-o gospodărie agricolă colectivă“ de Nicolae Buicliu, suitele din muzica unor filme, poemul simfonic „Evocare“ (dedicat luptătoarei comuniste Donca Simo) de Dumitru Bughici ş. a.

Tot aci încadrăm creaţii mai complexe din punctul de vedere al mijloacelor, dar avînd de asemeni un substrat programatic de actualitate cum sînt Simfonia a III-a a Reconstrucţiei de Alfred Mendelsohn, Simfonia a II-a a Republicii de Nicolae Buicliu şi altele.

Nu putem să nu remarcăm faptul că — exceptînd un număr de lucrări — acest domeniu al creaţiei noastre nu a ajuns să satisfacă pe deplin cerinţele în continuă creştere ale publicului, să cuprindă bogăţia crescîndă a vieţii poporului. Se



Din spectacolele teatrelor muzicale din ţară: (de sus în jos) scenă din opera-basm „Povestea ţapului“ de Max Eisicovitz la Opera romînă de Stat din Cluj; scenă din opereta: „Lăsaţi-mă să cînt“ de Gherase Dendrino la Opera de Stat din Iaşi; moment din „Fîntîna din Baccisarai“ de B. Asafiev, la Opera de Stat din Timişoara; scenă din opereta „Liliacul“ de J. Strauss la Teatrul de Stat de Operetă din Oraşul Stalin.

Maria Tănase, laureată a Premiului de Stat, de curînd distinsă cu titlul de artistă emerită, neîntrecută interpretă a cîntecului popular, într-o scenă din „Revista 58" (la Teatrul satiric-muzical „C. Tănase") în care interpretează un potpuriu pe motive naţionale.

impune aci o varietate mai largă a temelor şi formelor abordate, o exigenţă mai mare în realizare, îndepărtarea acelei strîmte înţelegeri a puterii de receptivitate muzicală a publicului, care a promovat în trecut creaţii cu un nivel artistic limitat.

Un gen inaugurat — am putea spune — în vremea noastră este concertul pentru orchestră, a cărui apariţie este şi ea legată de creşterea calităţii interpretative a formaţiilor noastre. Este drept, în trecut au fost scrise asemenea lucrări ca de pildă admirabilul Concerto grosso de Filip Lazăr, de inspiraţie naţională, dar numai în zilele noastre acest gen a intrat în preocupările şcoalei noastre componistice în mod consecvent. Ne referim la trei lucrări deosebit de reuşite cum sînt concertele pentru orchestre de coarde de Paul Constantinescu (o versiune a cvartetului amintit mai sus) şi de Sigismund Toduţa şi Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru. Dacă în această din urmă lucrare, cultivarea unor expresive culori armonice şi orchestrale este o calitate de prim ordin, în primele două întîlnim o tematică de un suflu vibrant, procedee dezvoltătoare şi de inveşmîntare orchestrală deduse din natura melodică însăşi. Adoptînd în lucrarea sa tehnica străvechiului concerto grosso constînd în alternarea dintre un grup solistic şi orchestră, Sigismund Toduţa îi dă acesteia o întrebuinţare aparte prin aplicarea la melodica naţională.

După cum am remarcat mai sus, simfonia romînească s-a bucurat în trecut de contribuţia unor muzicieni ca George Enescu, Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu. Prezentă într-o măsură mai mult sau mai puţin directă, inspiraţia naţională s-a afirmat pentru prima oară în mod integral în „Simfonia de cameră" de Mihail Andricu, scrisă acum trei decenii. Prin lirismul său luminos alternînd cu tresăltări de joc popular, ea prevestea astfel caracteristice esenţiale ale artei simfonice de mai tîrziu a lui Andricu.

Dezvoltarea culturii noastre contemporane a pretins simfoniei romîneşti o creştere corespunzătoare, în care problemele vieţii spirituale de azi să-şi găsească ecoul specific. Este vorba de lărgirea diapazonului expresiv al simfoniei din trecut cu alte aspecte emoţionale, cu o structură dramaturgică şi o inveşmîntare orchestrală proprie, eliberată de academismul vechi sau nou, adecvată caracterului inspiraţiei melodice. Problema atît de complexă a simfoniei romîneşti nu poate fi pe de altă parte înţeleasă adînc fără a o raporta la stadiul contemporan al genului. Este interesant de observat că, exceptînd unele personalităţi cu totul marcante, compozitorii occidentali renunţă azi în genere la abordarea acestui gen, nemaiputînd aduce contribuţii interesante şi originale. Dimpotrivă, în muzica noastră ca şi în cea a altor naţiuni cu un drum istoric-cultural asemănător, simfonia se află în plin proces de creştere şi afirmare. Reprezentanţii şcolii

O formaţie a ansamblului popular „Barbu Lăutaru" (solistă Aurelia Fătu) pe o estradă de concert din R. P. Chineză.

Una din numeroasele dovezi ale înfloririi culturii muzicale pe întreg cuprinsul patriei noastre: Corul şi Orchestra Filarmonicii „Moldova" din Iaşi repetînd Simfonia a IX-a de Beethoven. Dirijor: Achim Stoia, *dirijorul corului:* George Pascu, *solişti:* Ella Urmă, Maria Toma, Ion Iorgulescu şi Laurian Nicolau.

noastre naţionale se străduiesc astăzi să dezvolte acest gen pe baza punerii în valoare a virtuţilor expresive particulare ale folclorului nostru. Aceasta determină inovaţii în limbajul tradiţional al simfoniei, în ce priveşte inspiraţia melodică, arhitectonica frazei, armonia, instrumentaţia. Citînd printre exponenţii actuali ai genului pe Mihail Andricu, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduţa, Alfred Mendelsohn, Marţian Negrea, Nicolae Buicliu, vom contura pe scurt tendinţele cele mai interesante ale simfoniei romîneşti contemporane. O direcţie este reprezentată îndeosebi prin Mihail Andricu, iniţiator şi continuator al spiritului simfoniei tradiţionale, căruia îi este adecvat un limbaj melodic şi armonic autohton; în simfoniile a V-a şi a VI-a Mihail Andricu îmbogăţeşte sfera lirică-poetică, predominantă în arta sa cu aspecte noi cum sînt meditaţia, frămîntarea sufletească mai accentuată.

O altă direcţie reprezentată prin Sigismund Toduţa se manifestă prin folosirea pe scară largă a resurselor modal-cromatice ale melodiei, prin predominarea sistemului de dezvoltare ciclică a temelor, printr-un contrapunct accentuat, printr-o notă filozofică marcantă a conţinutului.

In sfîrşit, o altă direcţie deosebit de interesantă pe care o distingem în simfonia noastră contemporană, constă în lărgirea orizonturilor de inspiraţie naţională pe baza resurselor folclorului sătesc, ale cîntecului psaltic şi ale cîntecului contemporan romînesc în genere. Aceasta este reprezentată îndeosebi prin Simfonia I-a şi recenta Simfonietta de Ion Dumitrescu. Aceste din urmă preocupări creatoare determină şi altele cum sînt cristalizarea unor procedee de armonizare şi dezvoltare simfonică specifice stilului naţional, aflarea unor mijloace orchestrale cu aluzii la arta instrumentală populară. Avînd asemenea sorginte, simfonismul acestei direcţii are o notă generală viguroasă, optimistă, viu colorată de o tentă lirică sau epică armonizată organic.

Am lăsat pentru sfîrşit referirile la creaţia nouă vocal simfonică şi de operă, pentru a sublinia astfel că aceasta îmbină mijloacele şi trăsăturile celor două genuri componente şi anume cel vocal şi cel simfonic prezentate separat în cele de mai sus.

Pe baza moştenirii şi experienţei din trecut, compozitorii noştri au creat şi în acest domeniu lucrări de valoare, iluminate toate de idei măreţe, printre care patriotismul şi eroismul luptei poporului ocupă un loc de frunte. Dintre cele

Casa de creaţie a Fondului Muzical al compozitorilor de la Sinaia.

mai de seamă creații vocal simfonice cităm Balada haiducească pentru bariton, cor și orchestră de Mihail Jora pe versuri de Mariana Dumitrescu, Balada „Gheorghe Doja“ de Constantin Palade, Oratoriul „1907“ pe versuri de Arghezi și cantata „Glasul lui Lenin“ de Alfred Mendelsohn, oratoriul „Scînteia Eliberării“ de Ovidiu Varga, „Cantata pe texte populare ciangăiești“ de Tiberiu Olah, trilogia alcătuită din oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu“ și operele „Ion Vodă cel Cumplit“ și „Decebal“ de Gheorghe Dumitrescu, opera „Pană Lesnea Rusalim“ de Paul Constantinescu, opera basm „Povestea Țapului“ de Max Eisicovits. Asemenea lucrări s-au impus grație chipului în care adoptînd facturi stilistice și răspunzînd unor exigențe interpretative diverse, compozitorii au știut să dea viață artistică temei. Simplitatea mijloacelor se îmbină aci cu măiestria realizării, adîncimea și sinceritatea inspirației alungă falsul retorism, într-atît de supărător pe cît de frecvent este într-un număr de lucrări ale genului.

Desigur, este temerară o caracterizare de ansamblu asupra stadiului în care se află acest gen, din cauza varietății de stil prezentă în creația însăși a unuia și aceluiași compozitor. Este interesant în schimb, pentru a înțelege arta compozitorilor în acest domeniu să ne referim la creația poate cea mai reprezentativă și anume oratoriul „Tudor Vladimirescu“.

Evocînd eroismul răscoalei din 1821 condusă de Tudor Vladimirescu, Gheorghe Dumitrescu a creat imaginea veridică a unui moment din istoria națională. Celor două mari etape ale acțiunii oratoriului — răscoala și omorîrea lui Tudor — le urmează o a treia — apoteoza — semnificînd încrederea în viitorul luminos al patriei. Alcătuirea textului pe baza unor izvoare istorice sau folclorice autentice replămădite și dezvoltate într-un cadru nou, unitar, imprimă părții literare a oratoriului trăsăturile unei epopei grandioase. Pentru a obține contraste emoționale puternice care să susțină desfășurarea unei acțiuni ample, Gheorghe Dumitrescu a prezentat ideea de bază — eroică — a oratoriului în diferite imagini aduse de vîltoarea răscoalei : tragismul morții lui Tudor, ironia aspră la adresa asupritorilor autohtoni și turci, glorificarea luminoasă a eroilor răscoalei. Păstrînd neștirbit caracterul specific al inspirației naționale melodice, compozitorul a întruchipat din temele folclorice sau din cele proprii, o bogată gamă de contraste expresive care să oglindească portretul sufletesc al diferitelor personaje mînate în luptă de sentimentul unic al dragostei de țară. Folosind tradiția clasică, Gh. Dumitrescu a trebuit să caute soluții inedite în multe probleme legate de specificul național al melodiei. El a trebuit astfel să închege un recitativ aparte, menit să intensifice ritmul acțiunii și să exprime adînc și veridic tumultul sentimentelor. El a fost de asemeni nevoit să descopere din resursele melodice modale cele mai firești mijloace de dezvoltare armonică și orchestrală a melodiei și de fixare a ei într-un vast cadru simfonic și dramatic. Totodată el a fost chemat să modeleze într-un tot unitar mijloacele sonore deosebit de complexe (soliști vocali, cor de femei, cor bărbătesc și mixt, cori spezzati, o orchestră mare la care se adaugă altele în culise). Prin toate aceste însușiri, oratoriul „Tudor Vladimirescu“ constituie o expresie elocventă a artei noastre noi, națională în formă, inspirată de idealurile poporului, în ce privește cuprinsul lăuntric.

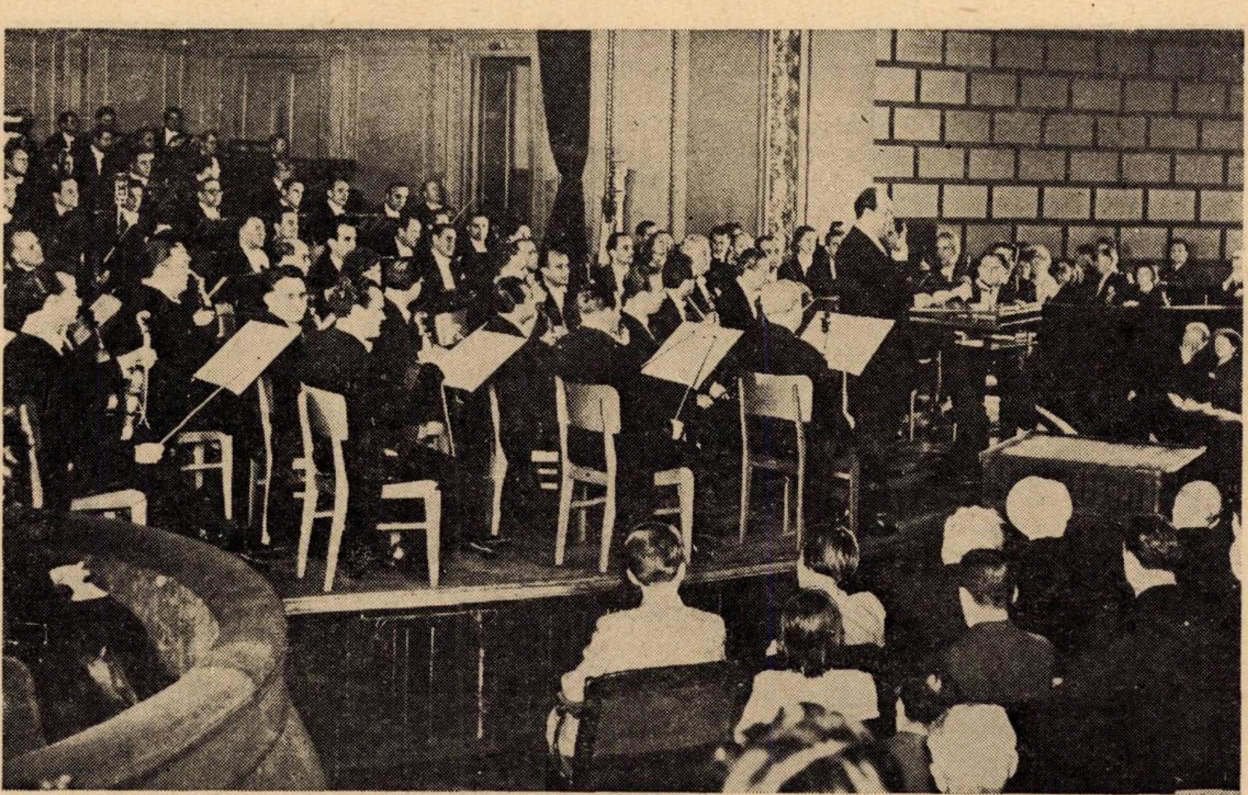
★

Din cele de mai sus se deslușește, înainte de toate, principiul fundamental de dezvoltare a muzicii noastre noi — unitatea în diversitate : unitatea este prezentă în sensul de slujire a progresului uman, a ideilor înălțătorului nostru mers spre socialism, în trăsăturile specific naționale ale exprimării ; iar diversitatea se manifestă în fiecare lucrare în care meșteșugul și fantezia creatoare dau relief unei personalități sau alteia.

Iată ce cere și în același timp, ce dăruește creatorilor noștri metoda realismului socialist — cheia de boltă a creșterii muzicii noastre naționale noi.

Săptămîna Muzicii Romînești — moment de seamă al Lunii Culturii, edificator pentru importanța, îndrumarea și sprijinul pe care statul nostru le acordă muzicii — ne dă o măsură maximă, nicicînd întîlnită, asupra înfloririi muzicii romînești în cei zece ani și totodată ne întărește credința în izbînzi viitoare.

Deschiderea Săptămînii Muzicii Romînești din cadrul Lunii Culturii din R. P. R.



Aniversarea deceniului republican a prilejuit în toată țara manifestări artistice de mare amploare, care au pus într-o lumină vie realizările din domeniul creației și interpretării muzicii romînești.

Între 7 și 13 decembrie s-a desfășurat „Săptămîna Muzicii Romînești" în cadrul căreia cei mai de seamă interpreți ai noștri au dat glas noii creații a compozitorilor din ultimii zece ani.

Sîmbătă 7 dec. a.c. a avut loc la Ateneul R.P.R. într-o atmosferă sărbătorească, deschiderea săptămînii muzicii romînești din cadrul Lunii Culturii. Momentul a fost cinstit cu prezența unor personalități din conducerea partidului și a statului, prin aceea a unor fruntași ai culturii noastre și a unui public numeros. În cuvîntul său introductiv, maestrul emerit al artei Ion Dumitrescu, Prim secretar al Uniunii Compozitorilor, a relevat avîntul nemaiîntîlnit pe care l-a căpătat arta muzicală romînească în zilele noastre. Făcîndu-se ecoul simțămîntului de mîndrie patriotică pe care ni-l trezesc izbînzile din toate domeniile muzicii noastre noi, vorbitorul a subliniat că, mai mult ca oricînd, compozitorii romîni pășesc azi strîns uniți cu poporul pe drumul luminos și înălțător al progresului.

A urmat apoi concertul orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu", colectiv artistic emerit condus de artistul poporului George Georgescu. Programul a cuprins lucrări dintre acelea care înfățișează și unesc în chip fericit harul și măiestria componistică națională din trecut și de azi: Suita I-a în do major de George Enescu, Simfonietta de Ion Dumitrescu, Simfonia a VI-a de Mihail Andricu.

La Teatrul de Operă și Balet au fost reprezentate creații ale compozitorilor noștri, cum sînt: „Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu, „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu, „Călin" de Alfred Mendelsohn, „Haiducii" de Hilda Jerea. Opera din Cluj a fost prezentă cu realizări printre care „Năpasta" de Sabin Drăgoi, cea din Iași cu „Lăsați-mă să cînt" de Gherase Dendrino, iar cea din Timișoara cu baletul „Priculiciul" de Zeno Vancea și opera „Marin Pescarul" de Marțian Negrea.

De la cîntecele de masă, prelucrările din muzica populară, micile piese instrumentale și vocale, pînă la lucrările simfonice și pentru teatrul muzical de proporții mari, tot ceea ce reprezintă noul în creația noastră din ultimii zece ani și-a aflat locul în această săptămînă festivă a muzicii, la care au participat cu același elan și exponenți de frunte ai creației și interpretării noastre.

Aceste manifestări care arată pasul înainte, avîntul muzicii în deceniul republican, vor fi oglindite pe larg în numărul din luna ianuarie 1958 al revistei noastre.

Problemele muzicii noastre în dezbaterea Comitetului lărgit al Uniunii Compozitorilor

Activitatea tot mai bogată în roade depusă în ultimii ani de compozitorii şi muzicologii grupaţi în Uniunea Compozitorilor din R. P. R. a ridicat necesitatea dezbaterii ample a problemelor capitale legate de orientarea muncii desfăşurate. Condiţiile obiective au îngăduit ca recent, iniţiativa conducerii Uniunii de a organiza o asemenea dezbatere să poată prinde viaţă astfel încît, la 20—21 noiembrie, Comitetul lărgit al Uniunii a luat în discuţie importantele probleme ridicate de mersul înainte al muzicii şi muzicologiei noastre, analizînd critic realizările şi lipsurile existente, stabilind jaloanele principale ale muncii viitoare a Uniunii. In aceste două zile s-a făcut o trecere în revistă a activităţii secţiilor, subsecţiilor, filialelor şi cenaclelor Uniunii. Astfel, după cuvîntul introductiv al primului secretar al Uniunii Ion Dumitrescu, au fost prezentate rapoarte ale secţiilor simfonică şi de muzică de cameră (raportor : Ludovic Feldman), muzicologie (rap. Zeno Vancea), subsecţiei de muzică de masă, corală şi de copii (rap. Ioan Chirescu), de muzică uşoară şi de dans (rap. Ion Vasilescu), subsecţia didactică (rap. Liviu Rusu), revista „Muzica" (rap. Vasile Tomescu), serviciul de documentare (rap. Mircea Bude), filialelor din Iaşi (Achim Stoia), Cluj (Liviu Comes), Timişoara (Eugen Cuteanu), cenaclelor din Sibiu (Gheorghe Şoima) şi Oraşul Stalin (George Petrescu). Cu privire la relaţiile Uniunii Compozitorilor cu străinătatea a prezentat un amplu raport primul secretar al Uniunii Compozitorilor din R. P. R. Ion Dumitrescu iar secretarul Uniunii Alfred Mendelsohn a referit cu privire la călătoria făcută recent în R. D. Germană. Maestrul Ion Dumitrescu a expus apoi planul de perspectivă al Uniunii.

Ciclul discuţiilor a fost deschis de maestrul Alfred Mendelsohn, care a prezentat unele probleme teoretice ale muzicii noastre. Au urmat discuţii vii la care au luat cuvîntul un număr însemnat de compozitori şi muzicologi din Bucureşti şi provincie. Concluziile şedinţei au fost trase de maestrul Ion Dumitrescu.

La şedinţă au participat reprezentanţii unei serii de instituţii a căror activitate are puncte comune cu cea a Uniunii (Direcţia muzicii din M. I. C., Institutul romîn de relaţii culturale cu străinătatea, Direcţia muzicală din Radiodifuziune, Ansamblul M.F.A. ş. a.). S-a remarcat faptul că secţia culturală a Sfatului Popular al Capitalei, Ansamblul S. P. C. nu au răspuns invitaţiei primite, neparticipînd la şedinţă.

Din materialul prezentat în corpul revistei cititorii noştri îşi vor putea face o imagine asupra amploarei şi însemnătăţii şedinţei.

Sîntem pentru o muzică simfonică legată de viaţa de azi

— Raportor Ludovic Feldman —

Raportul Secţiei de muzică simfonică şi de cameră oglindeşte în mod amplu bogata activitate a Biroului, desfăşurată în perioada 1 ianuarie — 1 noiembrie 1957. Astfel s-au examinat şi audiat numeroase lucrări depuse de compozitori în vederea cunoaşterii şi analizării lor, precum şi a propunerii pentru achiziţie, difuzare şi primire de noi membri în Uniune.

Făcînd o statistică a tuturor lucrărilor prezentate, Biroul secţiei a putut trage concluzia îmbucurătoare că în ultima perioadă se remarcă — atît din punct de vedere cantitativ, dar mai ales calitativ — o creştere simţitoare a creaţiei simfonice şi de cameră romîneşti. Această concluzie este întărită de enumerarea celor mai valoroase lucrări scrise în diferite genuri (balet, muzică vocal-simfonică, muzică simfonică, muzică de cameră). Referitor la nivelul artistic al unor creaţii simfonice şi de cameră, în raport se constată că *„din nefericire sînt şi compozitori care continuă să prezinte lucrări de un interes mediocru, neconvingătoare, exprimate într-un limbaj depăşit, cu meşteşug slab şi care nu aduc nici un aport creaţiei noastre actuale"*. In legătură cu muzica programatică — după ce sînt scoase în evidenţă realizările valoroase în acest domeniu — se arată că *„pe cîtă vreme muzica simfonică şi de cameră este bine reprezentată, atît cantitativ cît şi calitativ, genul vocal-simfonic şi cel al muzicii cu program nu se bucură de acelaşi succes. Uniunea a dus diferite acţiuni pentru stimularea şi încurajarea creaţiei de aceste genuri, făcînd comenzi şi angajamente compozitorilor. Subliniem totodată lipsa unor lucrări programatice legate de viaţa actuală, lipsă pe care vom încerca să o remediem în viitor prin toate mijloacele posibile"*.

Un loc important în cadrul raportului îl ocupă problema tineretului. La iniţiativa Conducerii Uniunii şi pentru a face posibilă discuţia în sînul Comitetului Uniunii asupra creaţiei compozitorilor tineri, s-a organizat un ciclu vast de audiţii din lucrările acestora, la care a participat şi întreaga grupare de tineret. Cu această ocazie s-au relevat un număr de lucrări noi şi foarte multe probleme de mare interes pentru dezvoltarea muzicii romîneşti. Ciclul de audiţii se încheie cu un concert simfonic cuprinzînd lucrări ale tinerilor compozitori. Tot de problema tineretului a fost legat şi Concursul naţional de creaţie, în cinstea Festivalului care a avut loc la Moscova în vara acestui an. Din juriul special alcătuit de Conducerea Uniunii a făcut parte întregul Birou al secţiei. După numeroase şedinţe şi audiţii în care s-au examinat 66 de lucrări de muzică simfonică şi de cameră, au fost acordate premii naţionale. Justa apreciere a comisiei a fost confirmată de premiile acordate de juriul de la Moscova. Cu această ocazie lucrările tinerilor noştri compozitori au putut fi cunoscute de un număr mare de participanţi, veniţi din toate ţările, şi s-au bucurat de mult succes.

Dacă majoritatea tinerilor creatori se înscriu prin lucrările lor pe făgaşul unei muzici sănătoase, izvorîtă din cîntecul popular şi care se integrează în efortul comun depus de cei mai de seamă compozitori pentru făurirea unei arte naţionale noi *„unii înţeleg să rupă orice legătură cu buna tradiţie muzicală şi făcînd superficial cunoştinţă cu creaţia Apusului, s-au năpustit cu trup şi suflet şi fără prudenţă şi înţelepciune, în vîltoarea curentelor muzicale zise contemporane, în special cele numite atonale şi dodecafonice, imitîndu-le naiv prin lucrări scrise într-un limbaj de o agresivitate supărătoare la auz, de o mare sărăcie de invenţie şi de conţinut emotiv, de o lipsă de fantezie îngrijorătoare... Cu toate acestea, Secţia a cercetat întotdeauna cu cea mai mare dragoste şi atenţie lucrările tineretului, s-a sfătuit cu tinerii, s-a păzit de atitudini care ar demobiliza elanul tineresc, a căutat să înţeleagă adînc sufletul tineretului de azi şi continuă să se gîndească la o îndrumare sănătoasă a lui. In urma recomandărilor secţiilor, Conducerea Uniunii a luat cele mai atente măsuri pentru cunoaşterea creaţiilor tinerilor, susţinerea lor materială şi ridicarea lor morală şi profesională. In viitor propunem să se ia toate măsurile pentru ca tinerii compozitori să-şi poată asculta şi discuta lucrările care ridică probleme de creaţie, uşurîndu-le pe cît posibil organizarea de cenacle şi punîndu-le la dispoziţie interpreţi, înregistrări pe bandă, cercuri de studii, cursuri profesionale“.*

Sînt amintite apoi o serie de acţiuni organizatorice iniţiate de Biroul secţiei pentru o cît mai bună şi susţinută difuzare a muzicii simfonice şi de cameră romîneşti ca de pildă ajutorul dat la întocmirea programelor din stagiunea actuală, organizarea unui număr de concerte de muzică de cameră în colaborare cu Filarmonica de Stat „George Enescu“, precedate de un cuvînt introductiv ş. a.

In ceea ce priveşte munca internă a Biroului secţiei, raportul cuprinde o serie de sugestii care ar înlesni pe viitor o şi mai bună desfăşurare a activităţii.

Raportul relevă importanţa ce trebuie acordată cunoaşterii temeinice — prin toate mijloacele posibile (cărţi de specialitate, discuri, audiţii) — a muzicii contemporane universale.

Făcîndu-se anumite precizări referitoare la activitatea viitoare a Secţiei, în raport se arată că Biroul îşi propune să organizeze — în afara şedinţelor obişnuite de examinare şi discutare a creaţiei — un număr de şase cenacle axate pe diferite tematici ca de exemplu: lucrări de George Enescu din ultima perioadă, liedul, muzica cu program ş. a. In afară de aceste cenacle, Biroul secţiei se va preocupa şi de acum încolo de organizarea unor concerte de muzică de cameră în care să fie prezentate publicului cele mai reprezentative lucrări de acest gen.

„In ce priveşte criteriul de judecată şi apreciere a creaţiei romîneşti, ne simţim datori să precizăm încă o dată poziţia Secţiei de muzică simfonică şi de cameră: Sîntem pentru o muzică sănătoasă, clară, vie, bine echilibrată, o muzică expresivă şi cu un puternic conţinut emotiv, scrisă cu înalt meşteşug. Muzica noastră exprimă sentimente, stări sufleteşti pe care le încearcă omul de azi, sentimente pe care le sugerează dragostea de oameni, de natură, realitatea înconjurătoare, cu multiplele ei manifestări, realizările omului nou într-o societate nouă, admiraţia faţă de măreţia trecutului de luptă a poporului, mersul ascendent către progres. Muzica trebuie deci să se inspire din toate acestea, producînd apoi o emoţie vie în auditor. Nu iubim muzica cerebrală, seacă, abstractă, lipsită de emotivitate, muzică rezultată din simple combinaţii armonice şi contrapunctice aride, sau din jocul matematic al sunetelor care lasă pe auditori reci şi indiferenţi sau îi plictiseşte.

Sîntem pentru o muzică plină de melodie. Considerăm melodia ca elementul cel mai preţios al oricărei muzici. O melodie clară, naturală, simplă, care nu este chinuită, o melodie expresivă. Nu vrem să rămînem numai la împrumutarea motivelor populare direct din folclor şi la prelucrarea lor. Melodia trebuie să iasă din transfigurarea lor, din creşterea normală a lor, din filtrarea lor prin prisma spirituală a personalităţii compozitorilor. Idealul ar fi ca o astfel de melodie să poarte o pecete personală şi generală pe care pînă la urmă orice străin s-o poată identifica drept muzică romînească, drept muzica unei comunităţi de gîndire şi simţire unitare, dar larg variată în interiorul ei. Aceasta este şcoala naţională. Cu privire la cel de-al doilea element important al muzicii — armonia — sîntem de părere că haina care îmbracă gîndirea muzicală a unui contemporan nu poate fi nepotrivită, nu poate avea aspectul de mult depăşit şi prăfuit al limbajului muzical al bunicilor noştri... Ea trebuie să se primenească şi să se reînnoiască continuu, legată de melodie, crescînd din ea, cu noile probleme pe care le pune noua melodică la rîndul ei, axată pe fundamentele noii gîndiri muzicale... Nu sîntem în principiu contra nici unui fel de sisteme muzicale contemporane care se străduiesc să facă cercetări şi să lărgească domeniul muzicii, chiar dacă se cheamă atonalism, dodecafonism, muzică serială, politonie etc. cu condiţia ca acestea să folosească *drept studiu profesional și să fie puse în slujba unui conținut de sentimente și idei legate de viața de azi, într-un cuvînt, să meargă pe drumul realismului socialist.*

Insfîrșit, un lucru cerut compozitorilor și care încunună pe toate celelalte, este măiestria, meșteșugul desăvîrșit în mînuirea tehnicii de bază a muzicii, în tehnica dezvoltării individuale, în elaborarea tematicii muzicii, a armoniei, a polifoniei, în tehnica construcției generale a formelor muzicale pentru realizarea unui echilibru armonios între toate elementele componente, și însfîrșit, în tehnica orchestrației, care trebuie să fie continuu îmbogățită cu noi forme sonore, cu noi combinații de timbre instrumentale, puse în slujba marii expresivități, sincerități și simplității muzicii noastre".

Raportul se încheie arătînd că *„mărind la extrem exigențele față de noi înșine, depunînd eforturi continue pentru ridicarea nivelului artistic și al măiestriei noastre componistice, putem spera să obținem lucrări de o valoare tot mai mare de care să se poată bucura un cerc tot mai larg de ascultători din țara noastră și care să ne asigure totodată un loc de cinste în muzica universală".*

O nobilă obligație: Să scriem cîntece care să înflăcăreze tineretul și marile mase

— Raportor Ioan D. Chirescu —

Oglindirea succeselor și problemelor din domeniul muzicii de masă, corală și de copii a fost făcută în cadrul ședinței, în raportul expus de compozitorul Ioan Chirescu. Raportul a înfățișat mai întîi activitatea biroului subsecției care numai în ultimul an a audiat și discutat nu mai puțin de 938 de lucrări, propunînd un număr important din ele pentru difuzare, tipărire, achiziționare, premiere.

Printr-o serie de audiții mai largi, urmate de dezbateri, s-au putut face cunoscute și discuta lucrări prezentînd un interes special pe linia oglindirii unui conținut bogat, complex, într-un limbaj original, contemporan, pe linia legăturii lor cu actualitatea.

Menționînd diferite acțiuni menite a sprijini creația noastră, raportul a arătat totodată necesitatea ca Radiodifuziunea și Uniunea Scriitorilor să înțeleagă mai bine problemele legate de creație și propagarea cîntecului de masă, corurilor și cîntecelor pentru copii.

In continuare, raportul a făcut aprecieri asupra stadiului actual al creației de muzică de mase și corală.

„In general — se arată in raport —în această perioadă, s-a observat o creștere atît cantitativă cît și calitativă a creației genului de muzică de mase și corală; nu însă în aceeași proporție în diferitele categorii ale genului. Dacă putem vorbi despre dezvoltarea serioasă a muzicii corale de forme mai complexe, destinată a fi ascultată de către marile mase, trebuie să menționăm însă, cu regret, dispariția aproape totală a cîntecului de masă propriu-zis, adică a acelui cîntec de formă concentrată, mobilizator, destinat a fi însușit și cîntat de întregul popor.

Lipsesc îndeosebi cîntece de masă patriotice care să exprime frumusețile patriei noastre, bogățiile ei, realizările mărețe împreună cu înfăptuitorii lor: mineri, oțelari, petroliști, colectiviști etc.

Ne revine o serioasă dar nobilă obligație să scriem asemenea cîntece care să înflăcăreze tineretul și marile mase de oameni ai muncii spre o și mai mare încredere în strădania de construire a socialismului în țara noastră.

Este interesant faptul că paralel cu procesul de îndepărtare a compozitorilor de cîntecul de masă larg accesibil, se observă, în mare măsură, dispariția șablonului pe de o parte, iar pe de alta, apariția tot mai deasă a unor lucrări de proporții mai ample, ceea ce a făcut posibilă o tehnică avansată, o înnoire a mijloacelor de expresie.

Fără îndoială, existența acestor două extreme nu îndeplinește pe de-a întregul rostul muzicii de masă. In afară de unele tendințe de utilizare cu prioritate a mijloacelor tehnice în dauna conținutului, *străduința de reînnoire a formelor și limbajului muzical bine îndrumată, poate să ne ducă cu siguranță la realizarea unor lucrări în care să se îmbine, în mod armonios, accesibilitatea și deosebita expresivitate artistică în slujba unui conținut veridic.*

Se mai remarcă, în ultima vreme, o abundență a folclorismului sub toate aspectele lui. Nu considerăm o greșeală atenția deosebită acordată cîntecului sătesc, simplu sau prelucrat, dar atunci cînd este vorba de cîntecul de masă, putem noi oare exclude acele intonații ce se găsesc în cîntecul orășenesc și în tematica muncitorească? Este de datoria tuturor creatorilor de muzică de masă să cuprindă în sfera creației lor *toate formele genului* folosind în egală măsură, potrivit temei alese, *toate izvoarele intonaționale.*

O altă cauză a lîncezirii genului cîntecului de masă este și slaba sprijinire a lui din partea instituțiilor care au obligația să o facă. Ansamblurile de cîntece profesioniste și de amatori nu acordă atenția cuvenită cîntecului de masă, conducîndu-se deseori după criterii neprincipiale cum ar fi, de pildă, vînarea cu orice preț a succesului în public, comoditatea în înnoirea repertoriilor, folosirea cu prea mare insistență a prelucrărilor de cîntece populare fără nici o legătură cu problematica actuală etc.

Radioul, ca principal propagator pe o mare rază și ca factor puternic de influențare a maselor, a artiștilor amatori, dirijori etc. neglijează în mod consecvent difuzarea noilor cîntece, rezervîndu-le prea puțin spațiu în cadrul emisiunilor și mai ales la imprimare. Compozitorii socotesc ca o mare greşeală desfiinţarea Ansamblului de cîntece Radio care era un mijloc de bază în propagarea muzicii de masă.

In ceea ce priveşte tiparul, este drept că ESPLA a editat şi continuă, pe această cale, să sprijine creaţia corală, însă nu este mai puţin adevărat că tirajul tipăriturilor este prea mic, nici măcar puţinele exemplare scoase nu ajung, de cele mai multe ori, la cei interesaţi.

Socotim ca o serioasă lipsă dezinteresul muzicologilor faţă de creaţia de muzică de masă şi corală. Să sperăm că pe viitor vom putea avea sprijinul necesar din partea colegilor noştri muzicologi prin luarea în considerare şi analizarea critică a lucrărilor corale ce ies de sub tipar precum şi prin reflectarea în paginile revistei „Muzica“ şi în presă, în general, a activităţii subsecţiei de muzică corală şi de masă.

Ca un rezultat al îmbunătăţirii muncii creatoare a membrilor subsecţiei noastre, menţionăm cu mîndrie succesele dobîndite de compozitorii noştri la diferitele concursuri naţionale şi internaţionale care au avut loc în ultimul timp.

Este demn de semnalat şi îmbucurător faptul că printre premiaţi figurează un număr important de compozitori tineri“.

Să împlinim şi prin muzica noastră uşoară setea de frumos

— Raportor Ion Vasilescu —

Subsecţia de muzică uşoară şi de dans s-a străduit să dea o orientare justă creaţiei romîneşti de acest gen, ajutînd promovarea lucrărilor valoroase şi susţinînd cu stăruinţă difuzarea lor.

Menţionînd o serie de dificultăţi care au împiedicat realizarea integrală a obiectivelor propuse, raportul subsecţiei a trecut în revistă munca desfăşurată în acest sens. El a relevat lipsa de acord a biroului faţă de acele lucrări în care compozitorii nu au aprofundat problemele de creaţie dînd la iveală compoziţii impersonale, influenţate de curente străine, nesănătoase şi nefavorabile aspiraţiilor artistice ale înseşi autorilor. In ciuda talentului şi a bunei tehnici componistice de care dispun, unii compozitori nu se străduiesc să-şi marcheze personalitatea şi să şi-o exprime cu claritate în creaţia lor.

„Am dus şi ducem — precizează raportul — o permanentă luptă pentru stimularea, descoperirea, aprecierea şi răsplătirea originalităţii în creaţia de muzică uşoară actuală şi a versurilor potrivite ei“.

Referindu-se la spiritul autocritic, foarte puţin prezent la unii compozitori şi descifrînd în aceasta o cauză a nereuşitei lor, raportul spune: „Lipsa de spirit autocritic a unora din colegii noştri face ca lucrările lor să sufere printr-o conducere mult prea capricioasă a liniei melodice, printr-o armonie îmbogăţită în mod nefiresc şi prin ritmuri incerte, schimbătoare, toate la un loc îndepărtînd lucrarea de genul muzicii uşoare. Fără a încuraja pe acei compozitori care îşi întemeiază lucrările numai pe căutări la nesfîrşit de noi şi noi formule melodico-armonico-ritmice, biroul secţiei consideră că unele inovaţii ale acestora pot fi folosite în mod izolat ca elemente expresive puse în slujba unei noi forme valabile şi artistice de muzică uşoară“.

Trecînd apoi la problema textelor, care compromit multe din bunele melodii de muzică uşoară şi arătînd că ar fi nedrept să fie socotiţi răspunzători pentru aceasta numai poeţii sau textierii, raportul subliniază că compozitorul trebuie să înţeleagă poezia căreia vrea să-i făurească veşmîntul muzical, s-o îndrăgească, să caute în ea izvor de inspiraţie şi numai după ce l-a găsit să se hotărască a o exprima în muzica sa.

Scoţînd în evidenţă calităţile unora din textieri care prin insuşirile versurilor lor ajută cîntecul romînesc în drumul său peste hotare, raportul adaugă: „noi am fi fericiţi ca poeţii de prestigiu să colaboreze cu muzica uşoară; în acelaşi timp dorim să însufleţim pe textieri, apropiindu-i prin munca de zi de zi la cioplirea cît mai artistică şi mai originală a lucrărilor noastre“.

In legătură cu activitatea teatrelor muzicale, după ce a arătat că pe scena teatrului satiric muzical „C. Tănase“ s-au reprezentat cîteva lucrări fără avizul subsecţiei — care consultată ar fi putut fi de un real sprijin, împiedicînd căderea prematură a unor spectacole — raportul insistă asupra situaţiei paradoxale care stăruie pe scena acestui teatru, în care muzica este interpretată de unii actori de proză, fără simţ şi auz muzical. Biroul subsecţiei propune ca la Teatrul Muzical „C. Tănase“ să fie angajaţi mai mulţi artişti lirici, această scenă trebuind să devină cea mai populară tribună a muzicii uşoare romîneşti.

Deşi în consiliul artistic OSTA figurează — pe hîrtie — numeroşi membri ai subsecţiei, cercetînd planul de activitate al acestei instituţii s-a constatat cu surpriză axarea lui aproape exclusivă pe interesul comercial, lucru ce nu trebuie să mai dăinuie. Interpreţii care propun la OSTA programe, trebuie să fie indrumaţi pe făgaşul unei arte interpretative de înaltă calitate. Raportul a mai recomandat iniţierea unor cursuri de perfecţionare a cadrelor de tineri cîntăreţi.

Ocupîndu-se de relaţiile subsecţiei cu Radiodifuziunea şi caracterizîndu-le ca fiind strînse şi susţinute, raportul arată că totuşi, atît comisia de triere a muzicii uşoare cît şi conducerea Radiodifuziunii păcătuiesc uneori prin slăbiciunea cu care cedează unor stăruinţi sau consideraţii de ordin subiectiv, acceptînd piese nereprezentative pentru stadiul actual al muzicii noastre uşoare.

Însfîrşit, raportul menţionează la acest capitol lipsa de acord a biroului subsecţiei pentru unele aspecte ale activităţii Electrecord-ului.

Trei dintre cele mai însemnate mijloace de răspîndire a creaţiei de muzică uşoară sînt filmele, tipăriturile şi orchestrele din localuri. Raportul constată în această privinţă deficienţe dintre cele mai acute. Filmele muzicale romîneşti nu există încă, precizează raportul, menţionînd că nu trebuie confundată muzica de fond — care întăreşte acţiunea dramatică — cu filmul în care acţiunea însăşi este condusă de muzică, ajungînd la concluzia că nu trebuie să rămînem mereu datori străinătăţii în cadrul schimburilor culturale în domeniul cinematografiei şi al muzicii uşoare. Cît despre problema tipăriturilor de muzică uşoară, s-a putut înregistra din partea editurilor noastre, o pasivitate în totală contradicţie cu gustul publicului, cu dragostea, preţuirea şi interesul pe care partidul şi guvernul le acordă muzicii uşoare.

„Difuzarea muzicii uşoare în localuri — se spune apoi — lasă mult de dorit şi în referatul de faţă această situaţie constituie punctul cel mai umbrit, cel mai alarmant. În localurile de lux se cîntă numai muzică uşoară străină iar în localurile populare numai muzică populară. Prea puţinele excepţii pe care le putem înregistra nu sînt totuşi de loc satisfăcătoare în faţa dreptului pe care muzica uşoară romînească îl are de a fi cîntată cu precădere în ţara ei".

Arătînd cît de întinsă este responsabilitatea pentru această stare de lucruri — posibilă prin neglijenţa şi indiferenţa unora sau chiar reaua voinţă a altora — biroul secţiei cere cu fermitate să se ia măsuri pentru îndepărtarea lipsurilor semnalate.

Analizînd în ultima parte a raportului activitatea biroului, raportul face cîteva precizări de principiu edificatoare pentru punctul de vedere al conducerii subsecţiei.

„Este evident — se arată — că majoritatea colegilor din secţia noastră au înclinaţii puternice spre lirism, ca mai toţi creatorii. Ei trebuie însă să se gîndească că lirismul, şi numai lirismul, moale, catifelat şi înlăcrămat, cu care se exprimă în lucrările lor, nu poate satisface toate gusturile şi toate temperamentele auditorilor, bărbaţi, femei, tineri sau bătrîni, în principiu oameni noi ai unei alte societăţi. Muzica are cele mai puternice mijloace de a se apropia de sufletul omului ; muzica uşoară, prin accesibilitatea ei, are o forţă deosebită de pătrundere, de atracţie şi de împlinire a setei de frumos, a sufletului omenesc. Oamenii noştri de azi luptă pentru împlinirea unui mare ideal social. Ei sînt optimişti, dîrzi, au suflete tinere. Care piese tinereşti, glumeţe, avîntate sau satirice au fost compuse de noi în acest an pentru a susţine elanul acestei lumi noi? Prea puţine".

Întrebîndu-se în continuare dacă la petrecerile populare din zilele noastre trebuie să se danseze numai în ritmul mambelor, sambelor şi rock-and-roll-urilor importate, după ce scoate în evidenţă faptul că noi avem compozitori talentaţi şi cu multă experienţă, care pot da la iveală lucrări bune, alungînd pericolul infiltraţiilor muzicale nesănătoase, arătînd că aceasta nu înseamnă că trebuie să închidem ermetic graniţele muzicii noastre naţionale, raportul precizează: „Nici mult discutatele ritmuri de mambo, samba sau rock-and-roll nu trebuiesc repudiate aprioric din muzică. Trebuie combătută dezlănţuirea fără raţiune, ostentaţia brutală şi invazia care distrug bunul simţ şi muzica bună. Biroul secţiei manifestă interesul ştiinţific pentru toate inovaţiile universale din domeniul muzicii uşoare, pe care le cunoaşte sau îi sînt încă necunoscute şi n-ar avea nimic împotriva aplicării lor fructuoase la muzica uşoară romînească, în măsura în care aceasta nu ar fi expusă pericolului despersonalizării, denaturării şi părăsirii drumului indicat de buna noastră tradiţie".

Raportul se încheie cu enumerarea sarcinilor pe care biroul subsecţiei şi le propune pentru cît mai buna realizare a obiectivelor sale în viitorul cel mai apropiat, amintind încă o dată că muzica uşoară nu trebuie să piardă niciodată din vedere cea mai mare misiune a ei : legătura puternică cu poporul.

Spre o activitate tot mai rodnică a muzicologiei noastre

— Raportor Zeno Vancea —

„În munca diversă şi cuprinzătoare a Uniunii — a arătat raportul de mai sus — rolul Secţiei de Muzicologie este de a cuprinde, de a cerceta întreaga viaţă muzicală a ţării şi de a scoate în evidenţă principiile ei călăuzitoare, legate de sensul dezvoltării societăţii noastre spre socialism.

În acest spirit a fost alcătuit planul tematic şi de acţiuni al secţiei noastre: pentru a împlini lipsurile existente în cercetarea trecutului nostru muzical şi pentru a-l lega de fenomenele social-economice în dezvoltarea sa; pentru a aduce o contribuţie la lămurirea problemelor de bază ale esteticii marxist-leniniste, raportîndu-le în mod concret la creaţia compozitorilor noştri; pentru a trece de la faza de culegere a cîntecului popular, necesară desigur, dar nu suficientă, la acea de sinteză în vederea stabilirii legilor fundamentale ale creaţiei populare romîneşti; pentru a ajuta procesul de iniţiere şi informare muzicală a maselor iubitoare de muzică, astfel încît să le ofere o bună îndrumare şi o judecată sănătoasă în aprecierea fenomenului muzical".

Pe temeiul acestui plan şi-au dus activitatea subsecţiile. Astfel, referindu-se la subsecţia de istorie, raportul a scos în evidenţă contribuţia adusă de o serie de muzicologi la elaborarea unor studii de istoria muzicii, care abordează teme variate de la cunoaşterea vieţii şi operei unor înaintaşi sau a tehnicii transcrierii unor vechi manuscrise şi tipărituri muzicale romîneşti la cercetarea unor mari figuri ale muzicii universale.In unele din aceste lucrări, care au o valoare incontestabilă, se dă adesea o importanţă, uneori exagerată, amănuntului nesemnificativ, detaliului tehnic mărunt, în lipsa unei viziuni istorice largi, legate de aspectul economic-social, cu toate implicaţiile şi interacţiunile sale. O altă lipsă în preocupările subsecţiei de istorie este faptul că ea şi-a limitat sfera de cercetări la secolul al XIX-lea şi eventual al XX-lea sau şi-a aţintit privirea foarte departe către epoca de formare a poporului romîn. Subsecţia de istorie trebuie să-şi îndrepte cercetările şi spre literatura muzicală psaltică din secolele XVII şi XVIII, cercetări ce se pot bizui pe texte muzicale existente, dar încă nedescifrate şi necunoscute încă. Aceasta ar da la iveală un bogat tezaur muzical al poporului nostru care nu este fără interes pentru creaţia noastră.

Insfîrşit considerăm o deficienţă şi faptul că abia acum s-au început lucrările preliminare pentru un lexicon muzical romînesc.

Menţionînd realizările subsecţiei, numeroasele lucrări care constituie materiale pregătitoare pentru viitoarea istorie a muzicii romîneşti, subliniind activitatea ei reală în munca de îndrumare a cercetărilor istorice, raportul apreciază că efortul ei trebuie să se îndrepte şi spre alcătuirea lexiconului muzical şi a unei istorii a muzicii romîneşti de care se simte atîta nevoie.

Referindu-se apoi la subsecţia de folclor, raportul consideră că s-a făcut în cadrul ei o cotitură importantă. De unde pînă în anul acesta, lucrările erau limitate la problemele mărunte, la culegeri de cîntece, planul tematic rezultat din discuţiile biroului a constituit o îndrumare către o viziune mai profundă, sintetică, a fenomenului folcloric. Cercetătorii au fost orientaţi spre lucrări din care să se desprindă legile generale de dezvoltare a cîntecului popular, caracterele lui esenţiale, sensul creaţiei populare, astfel încît cercetările lor să fie un ajutor pentru creaţie şi nu un repertoriu de melodii, să fie un mijloc de studiu şi însuşire profundă a principiilor şi spiritului cîntecului popular. In aceste lucrări, stadiul monografic sau de culegere este depăşit, autorii mergînd spre cercetarea şi fundamentarea de principii în evoluţia creaţiei muzicale populare. Desigur că acestea constituie abia un început, dar trebuie semnalat, cu speranţa că se va împlini cu lucrări din ce in ce mai valoroase şi utile creatorilor noştri.

Raportul a abordat în continuare problemele activităţii subsecţiei de critică. Acest for, care se ocupă de mişcarea generală a criticii, creaţiei şi interpretării, în presă, la Radio, programe de concert şi are sarcina de a o îndruma în spiritul esteticii marxist-leniniste, a fost insuficient de activ în munca sa. Este adevărat că în ultimii ani ziarele au început să publice cu oarecare regularitate cronicile şi articolele membrilor din subsecţia de critică. De asemenea, se cuvine a sublinia în mod pozitiv ameliorarea programelor de sală care au ajuns la un nivel ştiinţific remarcat şi de muzicieni străini. Tot astfel, trebuie menţionate multe prezentări izbutite făcute la radio de către unii din membrii secţiei de critică.

„Nu trebuie însă să trecem cu vederea — a arătat referatul — faptul că subsecţia nu a intervenit îndeajuns şi cu hotărîre în problemele de orientare a creaţiei şi ale dezvoltării gustului muzical al maselor, lăsînd să plutească unele confuzii în criticile muzicale şi în discuţiile din ultimul timp cu privire la curentele moderniste. Şi aci e locul să arătăm că subsecţia de critică nu a organizat şedinte de discuţii, de „critică a criticii", pentru a dezbate problemele ce s-au ivit în ultima vreme.

Hotărîrile Congresului al XX-lea al P. C. U. S. au avut, cum era de aşteptat, o indiscutabilă influenţă asupra criticii noastre muzicale. Combaterea fermă a dogmatismului a ajutat pe criticii noştri să-şi revizuiască unele poziţii stîngiste, prolet-cultiste, făcîndu-i să înţeleagă şi să caute a interpreta larg şi multilateral fenomenul muzical în lumina realismului socialist. Dar criticînd felul dogmatic, îngust, în care unii au înţeles în trecut metoda realismului socialist şi furaţi de sclipirile amăgitoare ale unor aspecte ale muzicii contemporane, s-a ivit pericolul, în special pentru o parte a tineretului, de a aluneca pe panta unui alt gen de dogmatism, în tendinţa de a considera atonalismul şi dodecafonismul drept singurul drum de desvoltare a muzicii în viitor. După cum un folclorism exclusivist duce la o îngustare a orizontului creaţiei noastre, tot aşa şi utilizarea exclusivistă a unor mijloace moderniste, numai de dragul modei şi al inovaţiei, reprezintă în aceeaşi măsură o limitare a creaţiei. Această alunecare spre excese moderniste a cîtorva tineri, se datoreşte faptului că, insuficient informaţi, unii tineri au fost atraşi de modele muzicale din Apus, care pentru ei mai aveau încă farmecul ineditului. La aceasta a contribuit în parte şi atitudinea oscilantă neprincipială, a unor critici de la „Contemporanul", la fel de neinformaţi. Aceasta a făcut pe mulţi să considere drept noutăţi, modernismele de acum 30—40 de ani, uzate, dacă nu chiar desuete, sau să-şi închipuie că sînt inovatori numai prin faptul că abordează dodecafonismul.

Cunoaşterea literaturii muzicale moderne — politonale, atonale, dodecafonice sau chiar a altor tehnici cu caracter experimental — este desigur necesară şi utilă creatorului pentru a-şi îmbogăţi tehnica. Dar nu e mai puţin adevărat că folosirea exclusivă a unei tehnici, a unui sistem nou, nu conferă creatorului originalitate şi reprezintă primejdia căderii în formalism. A spus-o şi Enescu : „Originalitatea o capătă numai cel ce nu o caută". Problema nu se pune deci decît pe planul simţirii profunde şi sincere a creatorului, pe planul legăturii sale cu viaţa din jur, cu oamenii şi aspiraţiile lor cele mai înalte, — sentimente şi idei cărora le găseşte expresia cea mai puternică şi mai convingătoare.

Analizînd apoi conținutul, sensul operelor atonale sau dodecafonice (chiar ale celor mai valoroase) ne dăm seama de fondul lor decadent, de pesimismul lor, de sentimentul lor de izolare individualistă, crispată în desperare, într-o atmosferă de întuneric și dezolare, fără nădejdea luminii și a vieții. Exagerarea aspectului tragic nu poate fi un exemplu pentru creatorii care își pun arta în slujba poporului lor, a marilor idealuri ale umanității.

O serie de articole din „Contemporanul", ancheta cu privire la accesibilitatea muzicii și, mai ales, unele păreri din concluziile publicate în aceeași revistă, articolele din „Tribuna" ilustrează această tendință de a considera tehnica ultramodernă drept criteriu de valoare în judecarea creației muzicale.

Creația marilor personalități artistice din țara noastră, din Ungaria, Jugoslavia, Cehoslovacia, Bulgaria (a căror muzică populară are o structură monodică foarte asemănătoare celei romînești), creația unui Enescu, Bartók, Janacek, Kodaly, au dovedit că pornind de la sursele folclorului se deschid uriașe perspective de creare a unor noi mijloace de expresie, corespunzătoare omului nou, contemporan, capabile de a exprima un bogat conținut emoțional, legat de viață.

Acești compozitori, pe lîngă faptul că au adus în muzică un conținut și o simțire proaspătă, cu totul deosebită de morbiditatea și oboseala postromantismului, punînd astfel bazele unui nou clasicism — întemeiat pe sentimente general umane — au izbutit și sub aspect tehnic să creeze mijloace de expresie cu totul noi, conținute virtual în muzica populară și adoptate astăzi și de alți mulți compozitori din lume. De altfel, valabilitatea acestui principiu a fost arătată încă în urmă cu aproape o sută de ani de către Musorgski, a cărui muzică a influențat pe Debussy și pe alți compozitori francezi. Nu amestecul formal al unor elemente eterogene, nu aplicarea mecanică a tehnicii seriale sau a altor formule de ultima oră la un fond muzical autohton, nu acestea pot rezolva problema limbajului muzical romînesc contemporan, ci numai dezvoltarea creatoare a virtualităților cîntecului popular. Acest principiu caracteristic și valabil pentru muzica din toate țările din răsăritul și sudestul Europei, îngăduie totuși afirmarea, relevarea pe plan general uman a valorilor naționale specifice. De aceea Uniunea Compozitorilor, afirmînd principiul școlii naționale, afirmă în fapt linia progresistă a umanismului și a contemporaneității în arta muzicală.

În acest sens, metoda realismului socialist, care se opune oricărui dogmatism și oricărei viziuni înguste, îngăduie desfășurarea largă a personalității creatoare, a stilului personal izvorît dintr-o trăire sinceră și autentică a realităților puternice din țara noastră.

Înfățișînd aceste aspecte din problematica creației noastre și arătînd deficiențele ce s-au ivit în lămurirea lor de către subsecția de critică, se cuvine totuși să subliniem faptul că, în urma discuțiilor purtate în birou, secția de muzicologie și-a spus cuvîntul hotărît într-o serie de articole din revista „Muzica". Este însă regretabil că la aceste discuții nu au luat parte mai mulți membri importanți ai secției, pentru a contribui la elucidarea atîtor probleme de ideologie legate de creația și viața muzicală.

Trecînd în revistă și făcînd un bilanț critic al activității și realizării secției de muzicologie, nu putem considera expunerea noastră completă fără să amintim și alte aspecte pozitive ale muncii ei.

În această ordine de idei trebuie consemnată activitatea membrilor secției în munca de inițiere muzicală și de popularizare a marilor figuri ale artei muzicale.

De asemenea, trebuie semnalată ca un fapt deosebit de important, acțiunea întreprinsă de Uniune, cu contribuția efectivă a secției de muzicologie, pentru cunoașterea muzicii noastre în străinătate. Cu toate că relațiile cu străinătatea sînt încă insuficient dezvoltate, cu toate că membrii secției nu primesc suficiente publicații din țările străine, secția a izbutit, pe baza informațiilor ce le-a putut obține pînă acum din publicațiile străine, să ia măsurile necesare pentru ca muzica romînească să poată fi prezentată așa cum merită în tipăriturile ce apar în străinătate.

Făcînd această sumară trecere în revistă a activității din acest an a secției de muzicologie, consemnînd în mod critic atît realizările cît și lipsurile, Biroul se obligă ca, bazîndu-se pe experiența cîștigată în acest timp, să lichideze lipsurile semnalate, să realizeze cît mai deplin planul tematic, stimulînd în această direcție pe membrii secției, astfel încît să ajungă la o activitate mereu mai bogată, mai rodnică și mai utilă muzicologiei și creației muzicale în țara noastră.

Cerințele educației muzicale cresc neîncetat...

— Raportor Liviu Rusu —

Subliniind importanța crescîndă pe care educația muzicală o capătă azi în cadrul mișcării noastre culturale și în raport special cu viața muzicală, referatul subsecției didactice a arătat:

„Realizările pe planul educației muzicale din țara noastră, în ultimul deceniu, sînt multiple și aspectele ei devin din ce în ce mai complexe.

Invățămîntul muzical special înregistrează un considerabil progres. Tineretul nostru, cu reale înclinări artistice, este îndrumat spre școlile elementare, medii și superioare de muzică, unde profesori în genere bine pregătiți sînt în măsură să-i dea ceruta calificare profesională. Succesele înregistrate în diferite concursuri internaționale de tînăra generaţie de interpreţi şi compozitori fac cinste acestui nou învăţămînt.

În ultima vreme s-a pus şi problema unei reforme a educaţiei muzicale în şcolile de învăţămînt general. S-a cîştigat un principiu pe care îl considerăm revoluţionar în perspectiva rezultatelor ce le angajează: *stabilirea vîrstei de 7 ani la care va începe de aci înainte,* pe baze conştiente, *educaţia muzicală: avîndu-se în vedere atît o fază preşcolară de deprinderi muzicale, cît şi extinderea educaţiei sistematice pînă la sfîrşitul ciclului mediu.* Acest aspect al mişcării didactice muzicale presupune eforturi serioase în domeniul teoriei şi pedagogiei practice. Pregătirea cadrelor didactice în vederea educării întregului nostru tineret, trebuie privită cu cea mai adîncă seriozitate, deoarece de aceasta depinde viitorul muzicii romîneşti. Dacă acest capitol al educaţiei muzicale găseşte în preocupările Ministerului Învăţămîntului şi Culturii o atenţie deosebită, mai rămîn sectoare care de aci înainte urmează a fi luate în considerare. Astfel, problema muzicii în universităţi este încă deschisă, pe de o parte pe linia specializării ştiinţifice muzicale, ca disciplină ideologică, pe de altă parte, în ceea ce priveşte participarea generală a masei de studenţi la viaţa muzicală, sub forme diverse de activitate.

O problemă centrală asupra căreia se impune să avem în permanenţă aţintită toată grija noastră, este educaţia muzicală a maselor. Începînd cu corurile săteşti şi sindicale şi terminînd cu activitatea profesională a instituţiilor muzicale, de operă sau simfonice, să nu pierdem nici un moment din vedere, în desfăşurarea acestei uriaşe munci, scopul educativ: *imprimarea sensului ideologic pe care îl are arta în actuala noastră orînduire socială.* Nu numai formele însoţitoare literare ale acestor manifestări, de comentar, de lămurire a operelor de artă interpretate, ci înseşi criteriile de organizare şi existenţă a întregii vieţi muzicale, să fie concepute sub unghiul educaţiei.

Uniunea Compozitorilor este chemată să-şi asume, în această răscruce a orientării noastre, un rol hotărîtor, punîndu-şi toate formele creatoare, întreaga capacitate ştiinţifică în slujba educaţiei muzicale. Astfel se învederează în cadrul Secţiei de muzicologie a Uniunii Compozitorilor, rostul subsecţiei teoretice didactice, avînd în grija ei preocuparea cu problemele de educaţie muzicală".

In continuare, referatul a scos în evidenţă principalele obiective ale activităţii subsecţiei cum sînt: latura teoretică (studierea gîndirii şi experienţei pedagogice muzicale din trecut şi de azi), latura practică (studiul formelor concrete ale învăţămîntului şi culturalizării muzicale largi, elaborarea de materiale didactice, îndrumarea creaţiei destinată acestor scopuri), latura de documentare.

Subliniind realizările subsecţiei — cum sînt referate de specialitate, propuneri făcute forurilor superioare în vederea îmbunătăţirii formelor şi metodelor de învăţămînt muzical — referatul s-a ocupat de unele probleme de orientare: „Lipsa unei concepţii unitare asupra diferitelor probleme de teorie muzicală se semnalează din seria de lucrări redactate de autori, avînd diferite grade de pregătire teoretică, diverse surse de informaţie. Una din sarcinile imediate ce ni se impun este realizarea unei unităţi în ceea ce priveşte formularea noţiunilor de bază ale teoriei muzicii. Stabilirea unei terminologii muzicale unitare este hotărîtoare pentru exprimarea clară a definiţiilor, pentru fundamentarea ştiinţifică a limbajului teoretic muzical. Unitatea de principii întinsă asupra întregului corp didactic devine pîrghia logică a orientării în problemele de artă, condiţia întemeierii unei estetici dialectice.

In faţa preocupărilor didactice ale Uniunii Compozitorilor stau două domenii de activitate, nelimitate prin perspectivele ce le deschid: *domeniul literaturii teoretice didactice şi domeniul creaţiei muzicale cu tendinţe educative şi didactice;* ele angajează pe de o parte atît muzicologii, cît şi creatorii, într-o acţiune hotărîtoare pentru cultura noastră muzicală".

In încheiere, referatul a analizat literatura noastră teoretică-didactică şi creaţia muzicală, arătînd că pe baza moştenirii existente trebuie să se elaboreze tratate, manuale, culegeri corespunzătoare exigenţelor actuale, creîndu-se totodată altele noi.

Subsecţia are în perspectivă de asemenea publicarea de articole teoretice şi de îndrumare, conferinte ş.a.

Aspecte ale activităţii în filiale şi cenacle

CLUJ

Raportor Liviu Comes

Condiţiile în care muzicienii din Cluj îşi desfăşoară munca, s-au îmbunătăţit simţitor în ultimul timp. Prezenţa filialei s-a făcut simţită în viaţa tuturor instituţiilor muzicale din localitate.

Activitatea creatoare a compozitorilor din Filială s-a manifestat în toate genurile muzicale (muzica de cameră, muzica simfonică, corală, precum şi opera şi baletul). Lucrările au fost discutate în comisia de creaţie sau cenacle, iar o parte din ele au fost prezentate în concerte.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra creaţiei compozitorilor din Cluj, se poate vedea, în ultimul timp, o predilecţie pentru muzica de cameră, simfonică şi corală. Este necesar să se acorde în viitor o mai mare atenţie genurilor vocal-simfonice, muzicii simfonice cu program, precum şi cîntecului de masă. Cît despre muzica distractivă, ea lipseşte din creaţia membrilor filialei. În Cluj, acest gen este cultivat de persoane care nu fac parte din cadrul filialei (orchestranți, corepetitori și amatori de muzică), neavînd pregătire suficientă în domeniul compoziției.

Discuțiile purtate în jurul lucrărilor, atît în comisii cît mai ales în cenacle, au avut ca rezultat limpezirea unor probleme de orientare în creație. Compozitorii și muzicologii tind spre o artă realist-socialistă, care să oglindească ideile și sentimentele omului nou, constructor al socialismului. Inspirîndu-se, în mod paralel din folclorul romîn și maghiar, ei militează pentru dezvoltarea creatoare a acestuia, combătînd atitudinea simplistă și îngust folclorică. Insușirea unei adevărate măiestrii artistice și a unui limbaj contemporan, este considerată drept o sarcină importantă. In schimb, este condamnată ca nejustă atitudinea de imitație a stilului extravagant al unor compozitori și a unor curente așa-zise contemporane, care de fapt astăzi sînt deja perimate, cum sînt atonalismul și dodecafonismul. Astfel de maniere de stil în mîna imitatorilor nu pot duce decît la crearea unor lucrări lipsite de originalitate și valoare artistică.

De asemenea, în raport se exprimă dezacordul față de părerea că sînt valabile numai lucrările scrise în stilul unor compozitori care au trăit cu cel puțin un secol în urmă, deoarece numai în felul acesta ar putea fi accesibile. Și această atitudine duce la imitații lipsite de valoare.

In ultimul timp, s-a simțit tot mai mult tendința compozitorilor din filiala Cluj de a participa la evenimentele vieții noastre contemporane. Pe această linie se încadrează participarea la diverse concursuri (Festivalul de la Varșovia, Festivalul de la Moscova, Concursul Radio de cîntece pentru copii, cîntece scrise în cinstea alegerilor din februarie etc.). Necesitățile locale ale corurilor sindicale și ale căminelor culturale din Cluj au determinat filiala să ofere o colecție de coruri (cîntece de masă și prelucrări de folclor în limba romînă și maghiară), editată anul trecut. In memoria marelui muzician romîn George Enescu, compozitorul S. Toduța a scris o simfonie. Aniversarea în acest an a răscoalelor țărănești și-a găsit ecoul în poemul „Bobîlna" al lui Max Eisikovits, în „Cantata haiducească" a lui Vasile Hermann și în corul „Bobîlna" de Dariu Pop.

Celei de-a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie i-a fost închinată cantata „1917" de V. Demian, pentru cor, orchestră și solo de tenor, precum și cîntece de masă de G. Jodal și V. Demian.

Implinirea a 2000 de ani de la moartea poetului roman Ovidiu exilat pe țărmurile Mării Negre, a inspirat cea de-a III-a Simfonie a lui Sigismund Toduța.

Muzicologii filialei desfășoară o vie activitate științifică și publicistică.

Principalele ramuri cultivate de muzicologii clujeni sînt cele de istoria muzicii romînești și maghiare, folclorul, critica muzicală, teoria muzicii și probleme de estetică.

In general putem vorbi de un real progres în orientarea științifică a muzicologilor noștri. Filiala a căutat să orienteze pe membrii ei în sensul concepției științifice despre artă, organizînd în ultimii ani cenacle de creație și muzicologie axate pe probleme de principii ale metodei realist-socialiste.

Filiala din Cluj a acordat o deosebită atenție tineretului. Lucrările tinerilor compozitori și muzicologi au beneficiat de îndrumările comisiilor de creație și muzicologie. Ele au fost prezentate și discutate în cenacle și programate în concerte publice. (Junger, Zoltan, Țăranu, Hermann, Molnar, Szalay). Unele din aceste lucrări au fost prezentate în primăvara anului 1957 la București, în cadrul cenaclelor tineretului. Filiala a organizat cenacle cu lucrări ale tinerilor compozitori, studenți la conservator. In general, tineretul nostru manifestă mult interes pentru muzica contemporană și caută să-și formeze un stil propriu mai mult sau mai puțin avansat, fără a aluneca în extravaganțe și maniere ale unei muzici decadente.

Filiala a considerat ca o datorie a sa de a contribui la munca de educare a maselor prin conferințe, concerte și audiții organizate în cadrul Palatului Culturii. In această muncă, corul filialei trecînd în revistă arta corală de la Renaștere pînă la contemporani, a adus o prețioasă contribuție.

Filiala din Cluj are sub îndrumarea sa Cenaclul din Tg. Mureș. Prin organizarea unor legături strînse ca cea de participare reciprocă la cenacle și concerte, compozitorii din Regiunea Autonomă Maghiară au fost antrenați într-o muncă rodnică în domeniul muzicii de cameră (Trozner, Kozma Geza, Chilf Nicolae), prelucrări de folclor secuiesc (tinerii Kozma Matyas și Hubesz Walter) și muzică distractivă (Szalay — Berger). Instituțiile culturale din Tg. Mureș (Filarmonica, Ansamblul secuiesc de Stat și Școala populară de artă) colaborează cu compozitorii și promovează creația acestora.

Aruncînd o privire asupra muncii filialei din Cluj din ultimul timp, se constată, în genere, o serie de realizări precum și o orientare sănătoasă atît pe linia creației cît și a activității muzicologice. In viitor se va continua combaterea deficiențelor semnalate pînă în prezent la unii membri ai filialei noastre, ca simplismul, folclorismul, rămînerea în urmă în însușirea meșteșugului, legătura insuficientă cu realitatea contemporană. Prin muncă de îndrumare se vor promova genurile iubite de masă ca cel vocal-simfonic, muzica simfonică cu program și cîntecul de mase.

TIMIȘOARA

Rapoitor Eugen Cuteanu

In cadrul Filialei din Timișoara, activitatea s-a desfășurat într-o linie ascendentă, înregistrîndu-se realizări importante în mai toate genurile muzicale. Cu toate acestea, există o mulțime de lipsuri, cauzate de cele mai multe ori de motive străine de procesul de creaţie propriu-zis.

Promovarea şi popularizarea lucrărilor compozitorilor din Filiala Timişoara se face sporadic şi aproape numai în cadrul regional, cu mici excepţii, prin cîteva concerte de muzică de cameră şi coruri.

In general, neprogramarea şi needitarea lucrărilor membrilor filialei Timişoara, constituie o frînă care influenţează în mod negativ orice efort spre lumina verificărilor, selecţiunii şi consacrării.

Programarea lucrărilor simfonice aparţinînd compozitorilor din Filiala Timişoara este cu totul nesatisfăcătoare. In creaţia compozitorilor locali predomină suita, fantezia şi rapsodia, fiind prea puţine preocupări pentru muzica cu program. De asemenea, în orientarea compozitorilor timişoreni domneşte confuzie cu privire la limitele pînă la care se pot avînta în creaţie, fără devieri. Se impune o delimitare mai precisă a cadrului în interiorul căruia se poate vorbi de o „şcoală naţională".

Lipsa Conservatorului, desfiinţat în 1950, se resimte în pregătirea tehnică a tinerilor compozitori locali.

Activitatea secţiei de muzicologie şi critică a fost destul de sporadică în anii precedenţi, astfel că şi rezultatele obţinute — care s-au manifestat numai prin cronici, conferinţe, discuţii organizate în jurul problemelor generale de estetică marxist-leninistă — nu au oglindit decît în mică măsură posibilităţile de care dispune această secţie prin membrii şi colaboratorii ei.

Prin reorganizarea acestei secţii la începutul anului 1957, munca membrilor fiind mai sistematizată, s-a ajuns în general la rezultate mai bune decît în trecut.

Culegerea şi studierea melodiilor populare nu a fost stimulată pînă în prezent în măsură suficientă de forurile noastre superioare. Totuşi se pot înregistra realizări frumoase în special în ceea ce priveşte alcătuirea de culegeri. Dacă Institutul de Folclor ar înfiinţa o secţie sau o filială la Timişoara, desigur că acţiunea de culegere, deocamdată sporadică, ar fi mult înviorată şi înlesnită.

IAŞI

Raportor Achim Stoia

Filiala din Iaşi cuprinde un număr restrîns de membri, toţi ocupînd funcţii artistice sau didactice. Avînd timpul limitat, creaţia lor se rezumă fie la genuri mai puţin întinse, fie la lucrări cerute de activitatea artistică locală: coruri de amatori, teatre.

În domeniul muzicii simfonice, s-a abordat suita şi dansul simfonic — lucrîndu-se aproape exclusiv pe tematica folclorică. Nu s-au scris pînă acum lucrări reuşite pe tematică proprie. În privinţa limbajului, compozitorii nu manifestă o tendinţă de înnoire decît prin încercări de a rezolva probleme de armonie modală cerute de tematica folclorică. În general, lucrările sînt axate pe concepţia armonică, cu unele încercări de utilizare a procedeelor polifonice. Unii autori — ca A. Stoia — fac încercări de a adapta tipare clasice în părţile suitelor de dansuri romîneşti. In genul muzicii de cameră instrumentale, nu s-a scris nimic. E şi un gen pretenţios, dar şi activitatea de muzică de cameră în Iaşi e inexistentă, astfel că nici cerinţele locale n-au incitat pe creatori. În schimb, s-au compus lieduri, obţinîndu-se succese. S-au scris, în primul rînd, cîntece populare cu acompaniament de pian.

În privinţa liedului propriu-zis, s-a scris puţin. Tematica liedurilor scrise e în general lirică. Ferit de banal, limbajul lor nu aduce totuşi nimic nou.

Majoritatea compozitorilor filialei scriu muzică corală.

În cîntecul de masă nu s-a reuşit să se creeze în ultima vreme vreun cîntec ieşit din comun. În general, cîntecele sînt lipsite de originalitate, cu formule melodice comune, uneori banale. Scrise la ocazii festive, ele nu reuşesc să trăiască după trecerea prilejului pentru care au fost create.

Prelucrările de folclor au fost în schimb abordate de toţi compozitorii. Ca şi în muzica simfonică, şi în muzica corală se fac meritorii încercări de armonie modală şi sporadice încercări de utilizare a procedeelor polifonice. Cei mai mulţi se menţin în limitele armoniei clasice. Se manifestă şi în Filiala Iaşi tendinţa de a prezenta rapsodic înlănţuiri de cîntece populare denumite impropriu „suite".

În afara prelucrărilor de folclor, compozitorii filialei au scris coruri pe teme proprii, create în stil popular.

În genul muzicii uşoare s-au făcut pînă acum doar slabe încercări.

În ceea ce priveşte muzica de teatru s-a abordat genul de estradă sau ilustraţia muzicală.

Muzica scrisă pentru teatrul de păpuşi are un caracter adecvat spectacolelor pentru cei mici, făcînd frecvent uz de teme folclorice pe care le prelucrează cu meşteşug.

S-a neglijat cu totul muzica pentru copii, pentru ostaşi, pentru uzul şcolilor elementare şi medii de muzică.

Programarea şi difuzarea creaţiilor membrilor filialei de către instituţiile locale reprezintă un serios imbold în munca creatorilor. Corul filarmonicii programează regulat în concertele sale compoziţii ale membrilor filialei; la fel orchestra simfonică. Teatrele fac mereu apel la compozitorii locali. Singura instituţie care nu conlucrează cu filialele este Casa regională de creaţie populară, care a editat broşuri de uz intern fără a cere sprijinul sau colaborarea filialei. Sfatul Popular Regional, care sprijină cu eficienţă creaţia plastică, nu a sprijinit de loc pe cea muzicală.

S-au făcut încercări de a se ţine legătura cu filiala Uniunii Scriitorilor, fără a se ajunge la rezultatul dorit. De aceea, compozitorii ieşeni nu scriu pe versurile membrilor filialei ieşene a Uniunii Scriitorilor.

In privința potențialului tehnic, se disting în filială trei categorii de membri:

Unii care stăpînesc cu siguranță tehnica de scriitură. Ei nu abordă un limbaj modern, limitîndu-se la soluționarea unor probleme de armonie modală şi la utilizarea în parte a procedeelor polifonice.

Alții mențin înveşmîntarea melodiei în tiparele armoniei clasice, tonale; deşi scriu cu corectitudine, nu caută de loc înnoirea limbajului.

In sfîrşit, în filială există compozitori talentați, care au însă mari deficiențe de tehnică. Unii dintre ei şi-au remediat în parte lipsurile datorită cursurilor profesionale.

In general, în privința rezultatelor muncii de creație, nu se poate vorbi de un progres vădit. Nu se semnalează însă nici regrese alarmante. Situația stagnează. Cu toate acestea, compozitorii ieşeni activează.

Dacă din punct de vedere calitativ nu s-au făcut progrese deosebite, cantitativ se observă o vădită diminuare, cauzată de o descurajare a membrilor. Această descurajare este provocată de doi factori:

a) In fața unor afirmări confuze apărute în presă cu privire la poziția de renovare şi modernizare cu orice preț a limbajului, cît şi a unor tendințe de evadare în afara creației sprijinite pe folclor, — parte dintre compozitori sînt nedumeriți, mai ales acei a căror creație era pînă acum strîns legată de muzica populară. Din cauza celor semnalate mai sus, compozitorii — în căutarea unei soluții — au încetinit ritmul creației, sau au încetat a mai scrie.

b) Pe de altă parte, sporirea exigenței comisiilor de creație şi îndrumare — atît a filialei cît şi a celor ale Uniunii — a făcut pe mulți debutanți să renunțe a mai compune, sau să compună fără a-şi mai trimite lucrările la comisii.

Este momentul a se analiza dacă trebuie procedat cu mai mult „tact pedagogic", spre a stimula mai departe încercările de creație, sau dacă urmează astfel a îndepărta pe cei ale căror încercări nu pot fi satisfăcătoare. In acest caz, poate fi pusă în discuție însăşi existența filialei, dacă nu se depun sforțări pentru ridicarea nivelului profesional individual. Fără îndoială că este vorba aici de elemente care nu sînt lipsite de talent.

In domeniul muzicologiei, s-au abordat probleme de istorie muzicală, de folclor şi de didactică muzicală. Muzicologii se rezumă la lucrări necesitate de cerințele instituțiilor unde lucrează sau de asigurarea unei consemnări a vieții muzicale în presă. De asemenea, ei participă activ la acțiunea de educare muzicală realizată de diferite instituții.

In domeniul istoriei muzicii, un colectiv se preocupă de alcătuirea unei cronici-anuar a activității muzicale ieşene din ultimii şaptezeci de ani, ca o contribuție la istoria muzicii romîneşti. A apărut pînă în prezent „Istoricul concertelor simfonice ieşene" redactat de G. Pascu.

In activitatea didactică se resimte lipsa acută a materialelor muzicale adaptate particularităților de vîrstă, a studiilor şi pieselor instrumentale progresive de nivelul şcolilor elementare şi medii.

Mulți compozitori din filială fac prelucrări corale utilizînd folclorul din regiunile Moldovei. Materialul folcloric este în cele mai frecvente cazuri furnizat de învățătorii din sate. Culegerea cîntecelor populare în regiunile Moldovei se face cu totul insuficient şi cu mijloace inadecvate. Nu există o activitate organizată în privința culegerilor.

In general, interesul pentru creația romînească este foarte limitat. Nu este mai puțin adevărat însă că s-au strecurat şi piese nereprezentative, fapt care n-a fost de natură să sporească încrederea ascultătorilor. Publicul aderă mai lesne la rapsodii, mult mai greu se impun simfoniile şi concertele. Suitele ocupă un loc intermediar în această privință.

Lipsa unui conservator în oraşul Iaşi se resimte în toate sectoarele activității muzicale. Nu există contingente noi de creatori şi muzicologi. Prezența conservatorului — desființat acum 7 ani — ar înlesni creşterea de cadre tinere, în plus, ar da posibilitate să vină la Iaşi noi forțe în domeniul creației şi muzicologiei.

Totodată, lămurirea poziției Uniunii în privința problemelor de estetică muzicală, va face pe creatori să-şi spulbere nedumeririle şi să păşească cu încredere, convinşi fiind că nu numai un anumit limbaj sau o metodă de exprimare poate să determine valabilitatea operei, ci tematica şi conținutul exprimate sincer, firesc şi cu înaltă măiestrie.

ORAŞUL STALIN

Raportor George Petrescu

Scotînd în evidență realizările membrilor cenaclului, raportul subliniază că unii compozitori din Oraşul Stalin depun eforturi în direcția dezlipirii de vechile formule şablon, eforturi care, chiar dacă nu constituie pînă în prezent decît un început, în viitor vor da rezultate pozitive.

In acelaşi timp se exprimă regretul că unii membri ai cenaclului nu mai scriu, alții se mențin la o factură cu totul desuetă, iar alții nu dispun de bagajul minim de cunoştințe care să le asigure meşteşugul.

Marea problemă a accesibilității în procesul înnoirii şi al progresului preocupă cu seriozitate pe compozitorii filialei. Mai există încă, atît în domeniul creației, cît şi al muzicologiei, confuzii în această privință. Astfel, accesibilitatea este confundată de unii cu conservativismul, cu repetarea unor formule bine cunoscute, care astăzi nu mai pot să îmbrace în mod consecvent viața, gîndurile şi frămîntările vremii.

Printre influențele pozitive pe care le-a avut creşterea calitativă şi cantitativă a creației romînești din R. P. R. asupra comisiei de îndrumare a cenaclului din Orașul Stalin, se numără în primul rînd aceea de a se fi făcut simțită necesitatea sporirii exigenței, în analizarea lucrărilor prezentate. Or, tocmai această sporire a exigenței care trebuie considerată ca un fenomen decurgînd logic din mersul înainte, este combătută de unele foruri locale, ce se raliază părerii elementelor prea puțin sau de loc înzestrate, declarînd că această exigență este menită să descurajeze pe compozitori.

Spre deosebire de acest punct de vedere îngust, raportul socotește că privind viața cenaclului — cea de cu doi ani în urmă — se constată o tendință vădită de mergere înainte și se ajunge la concluzia că prin antrenarea la un mai ascuțit spirit autocritic și la o exigență sporită, Uniunea a dat cel mai de seamă sprijin pentru a asigura în perspectivă creșterea nivelului de măiestrie al compozitorilor din Orașul Stalin.

Activitatea cenaclului în domeniul muzicologiei este îndreptată în special către publicarea de cronici muzicale. De asemenea se lucrează la o amplă monografie muzicală a orașului.

O frînare a activității o constituie faptul că nici pînă acum, cu toate stăruințele depuse de peste un an de zile, forurile locale nu au rezolvat problema sediului pentru cenaclu.

Ca o acțiune pozitivă în promovarea creației romînești se citează eforturile depuse de Filarmonica de Stat „Gheorghe Dima" pentru includerea în repertoriu a unui număr tot mai sporit de piese romînești reprezentative și pentru asigurarea execuției lor la un nivel cît mai ridicat, fără a se lăsa influențată de aspectele negative ale atitudinii unei părți din public sau a unor muzicieni neluminați.

Datorită faptului că vizitele la cenaclu ale Conducerii Uniunii Compozitorilor au avut consecințe pozitive în activitatea cenaclului, se solicită ca reprezentanții Conducerii Uniunii să vină cît mai des în mijlocul membrilor cenaclului.

SIBIU

Raportor George Șoima

Încă de la începutul organizării lor în cenaclu, compozitorii sibieni și-au desfășurat activitatea mai cu seamă în domeniul prelucrării folclorului regional. Ei răspundeau astfel unei necesități create de dezvoltarea mișcării artistice de amatori și de organizarea marilor concursuri pe țară a formațiilor artistice de la sate și orașe, concursuri în care folclorul regional se bucură de o atenție specială.

Paralel cu activitatea de prelucrare a folclorului regional, membrii cenaclului Sibiu au compus și un număr de cîntece de masă și piese instrumentale. Nici muzica simfonică nu a fost neglijată, dar succesele obținute în acest gen sînt mai modeste.

In anul 1957, activitatea de creație a membrilor cenaclului a fost mai puțin bogată ca în anii precedenți.

Făcînd abstracție de cauzele obiective, acest lucru se explică și prin faptul că în ultimii doi ani comisiile Uniunii au găsit nereușite aproape toate lucrările membrilor cenaclului, trimise spre achiziționare. Acest lucru nu a descurajat pe compozitorii sibieni, ei fiind hotărîți să-și completeze cunoștințele de forme muzicale, de armonie și de contrapunct pentru a da la iveală în viitor lucrări cît mai valoroase.

Se observă, în ultima vreme, o mai mare exigență în alegerea materialului folcloric care urmează să fie prelucrat. Se urmărește descoperirea și alegerea celor mai expresive cîntece populare, atît ca linie melodică cît și ca ritm.

Pentru a cunoaște mai temeinic viața nouă de la sate și pentru a o putea reflecta în mod veridic în creațiile lor, compozitorii sibieni au făcut deplasări în mediul sătesc.

Raportul consideră că tipărirea lucrărilor care au fost găsite valoroase de către comisiile Uniunii ar însemna un stimulent puternic în munca creatoare a compozitorilor sibieni.

Revista „Muzica" în slujba muzicii romînești

— Raportor Vasile Tomescu —

Creată cu menirea de a sluji acțiunii de făurire a unei culturi noi din țara noastră, de a contribui la studierea științifică a moștenirii muzicale, de a oglindi strădaniile și înfăptuirile muzicienilor noștri, revista „Muzica" a parcurs o evoluție treptată, căpătînd în ultima vreme tot mai multă forță și competință în îndeplinirea chemării sale.

In acest sens, referatul a făcut o scurtă analiză a numerelor apărute în anii 1956 — 1957, îndeosebi de la cel de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn, scoțînd în evidență în primul rînd importanța și eficiența unor probleme de bază ale muzicii noastre, abordate în paginile revistei, în cadrul diferitelor sale rubrici.

„Analizînd lipsurile principale existente în modul de realizare a revistei, trebuie — a arătat referatul — să menționăm în primul rînd compoziția relativ săracă a cercului de colaboratori. Astfel, este evident că alături de unele nume consacrate, în revistă semnează mulți tineri, dintre care unii și-au făcut debutul în probleme de răspundere profesională. Acest lucru este fără îndoială pozitiv. Privit însă în ansamblu, cercul de colaboratori suferă mult de lipsa permanentă a numelor celor mai de seamă compozitori, interpreți sau profesori. Deși redacția a adresat numeroase apeluri, unii dintre cei mai de frunte muzicieni au continuat să rămînă departe de frămîntările revistei. Redacția nu a reușit încă să promoveze colaborarea unor muzicieni reprezentativi pentru a-şi spune cuvîntul în problemele muzicii simfonice, uşoare şi de masă, nu a reuşit să obţină discutarea problemelor legate de interpretare, de învăţămînt sau de activitatea de amatori prin concursul susţinut al unora dintre cei mai competenţi oameni de specialitate. Rămîne o sarcină de seamă pentru viitor promovarea unui cerc larg de opinii din confruntarea cărora să reiasă cele mai juste concluzii în problemele atît de complexe ale esteticii şi creaţiei muzicale. Este necesar să se adîncească tot mai mult principiile de creaţie realist-socialistă, să se aplice la specificul muzicii, să se evite în tratarea acestei probleme dogmatismul ca şi lipsa de consecvenţă, dezorientarea.

In ceea ce priveşte analiza muzicală, socotim că s-a făcut un substanţial progres de la prezentarea sentenţioasă, desfăşurată în marginea conţinutului însuşi al muzicii, la discuţia ştiinţifică tinzînd să releve specificul expresiv şi măiestria creatoare a autorilor. Se impune şi aci grija deosebită a redacţiei căci există adesea primejdia ca unii autori să privească lucrările analizate prin prisma unei estetici cosmopolite, ignorînd tocmai acele izbînzi ale compozitorilor noştri care reprezintă specificul artei romîneşti.

In ceea ce priveşte studiile de muzicologie, trebuie să precizăm că redacţia este conştientă că acestea nu reprezintă încă decît o fază iniţială a muzicologiei noastre, cînd pe de o parte se pun bazele istoriei muzicii naţionale o dată cu fiecare document sau informaţie mai mult sau mai puţin comentate, pe de altă parte în decursul acestei munci se maturizează şi pregătirea ştiinţifică a muzicologilor noştri. Iată de ce revista a publicat studii şi articole care au lăsat poate de dorit în ce priveşte forţa lor generalizatoare. Este însă de aşteptat progresul rapid şi în acest domeniu, astfel încît să se treacă de la această fază la faza de apreciere a fenomenelor din istoria muzicii noastre, progres care nu este posibil fără prealabila perfecţionare în cursul căreia ne aflăm. S-a dovedit de altfel că fiecare contribuţie mai modestă sau mai interesantă apărută în rubricile noastre de muzicologie reprezintă un pas în direcţia elaborării istoriei muzicii romîneşti, care nu poate fi realizată decît astfel.

In privinţa cronicilor, trebuie să subliniem că revista nu poate avea în nici un caz eficienţa pe care o pot avea cotidianele sau săptămînalele în care se publică cronici muzicale, din cauza caracterului periodic larg distanţat în care apare revista. Ceea ce a frînat şi frînează încă rolul îndreptător al cronicilor noastre este lipsa lor de adresă, caracterul elogiativ adesea predominant, slaba argumentare ştiinţifică a opiniilor. Trebuie să afirmăm însă că şi aci se vădeşte o îmbunătăţire în vremea din urmă.

Ca o concluzie asupra modului în care revista reuşeşte să orienteze ideologic şi să aprecieze ştiinţific diversele aspecte ale vieţii noastre muzicale, trebuie să spunem că, în genere, atingerea acestor obiective este încă frînată din mai multe motive.

In primul rînd este vorba de lipsa unei opinii curajoase, ferme, clar conturate, cu un înalt nivel ştiinţific, manifestată îndeosebi în cronicile de concert. Aceasta se datoreşte îndeosebi faptului că unii colaboratori nu se simt destul de bine pregătiţi pentru a putea argumenta ştiinţific opiniile lor, preferînd astfel formule şablon, echivoce, neangajante. O altă cauză constă în „prudenţa" neprincipială a unor colaboratori faţă de eventualele neplăceri pe care o critică deschisă le cauzează în mod firesc, sau ca urmare a ripostelor pe care le poate atrage. Uneori, cronicile apărute în revistă n-au depăşit caracterul unor simple relatări, pierzînd din vedere sarcinile lor importante, educative şi de îndrumare. Considerăm că îmbunătăţirea care s-a făcut prezentă în ultima vreme în cronicile noastre, va putea fi sporită prin atragerea cît mai multor oameni de specialitate să colaboreze la revistă.

In privinţa analizelor muzicale şi a studiilor cu caracter general asupra creaţiei noastre, este de menţionat persistarea încă a unei însemnătăţi disproporţionate acordate laturii analitico-tehnice faţă de cea de sinteză. De altfel, studierea la un înalt nivel de generalizare a procesului de dezvoltare a creaţiei noastre mai lasă încă de dorit, ceea ce se oglindeşte şi în revista noastră. In această direcţie trebuie îndreptate principalele eforturi ale redacţiei şi colaboratorilor noştri.

In încheierea consideraţiilor despre calitatea articolelor din revistă, ţinem să afirmăm că avînd în vedere pătrunderea din ce în ce mai puternică a revistei în rîndul intelectualităţii din oraşele şi satele noastre, socotim necesar a îmbunătăţi simţitor rubrica despre viaţa muzicală de amatori, precum şi cea de informaţii despre viaţa muzicală din provincie, de peste hotare, fără a scăpa însă din vedere caracterul ştiinţific şi faptul că primul obiectiv al revistei este de a fi îndrumătoare în problemele de estetică şi creaţie muzicală.

Pe baza recomandării partidului cu privire la sprijinul pe care colegiile sînt chemate să le dea publicaţiilor, şi prin hotărîrea Uniunii Compozitorilor, de curînd revista „Muzica" a început să colaboreze strîns în acest sens cu biroul Secţiei de muzicologie. Aceasta reprezintă un ajutor preţios în orientarea revistei şi în îmbunătăţirea cercului ei de colaboratori şi sperăm că roadele nu vor întîrzia să se arate.

Reîmprospătînd apelul călduros pe care l-am mai adresat muzicienilor de a colabora în paginile revistei, ţinem să subliniem că acest lucru trebuie să fie determinat în primul rînd de conştiinţa răspunderii pe care fiecare o are în orientarea vieţii noastre muzicale. Este nejust şi nefolositor nimănui ca în revistă să-şi facă loc opiniile unui cerc îngust de colaboratori, lipsind astfel revista de interes şi uneori, prin forţa lucrurilor, de competinţă".

In continuare, referatul a subliniat importanţa ridicării nivelului ideologic şi ştiinţific al membrilor redacţiei prin participarea acestora la acţiunile Uniunii Compozitorilor (cenacle, conferinţe, acţiuni de propagandă), la cele iniţiate de Uniunea Ziariştilor (conferinţe, cursuri de perfecționare profesională), precum și la ciclul de conferințe și seminarii cu teme estetice, inițiat în acest an de organizația de bază din Uniunea Compozitorilor.

In încheiere, referatul a precizat:

„In ce privește orientarea ideologică și perspectivele activității sale viitoare, revista își propune să continue analiza procesului de creație a muzicii romînești de după 23 August și să tragă concluziile ce se impun. In acest sens ne-am precizat următoarele teme principale: spiritul de partid și trăsăturile originalității naționale și personale în muzica noastră, accesibilitatea și caracterul contemporan, muzica programatică și fără program în lumina realismului socialist.

Revista își propune să militeze cu fermitate pentru o muzică cu puternice rădăcini în viața nouă și arta poporului, analizînd modalitățile concrete prin care se înfăptuiește acest principiu în creațiile cele mai semnificative ale compozitorilor noștri. In acest scop se va continua studiul moștenirii noastre în frunte cu creația lui George Enescu, se va completa studiul asupra creațiilor dinainte și de după 23 August.

Revista se va feri în continuare de aventurismul ideologic în problemele modernismului și atitudinii față de acea parte decadentă a culturii muzicale occidentale. Relevînd însemnătatea unor muzicieni contemporani de vază, ea va milita și mai departe pentru mersul neclintit înainte al creației noastre naționale pe drumul realismului socialist.

O importanță deosebită va fi acordată problemelor tinerilor compozitori, în care sens vor fi oglindite și adîncite discuțiile apropiate pe această temă din cadrul Uniunii Compozitorilor, vor fi analizate creații reprezentative ale tineretului, se vor publica păreri ale maeștrilor și tinerilor compozitori despre drumul de creație al tineretului.

Revistei îi revine un rol de seamă în popularizarea peste hotare a avîntului muzicii romînești din ultimii ani.

Sugerăm și cerem concursul forurilor competente în stabilirea unor relații strînse între revista noastră și cele de peste hotare, îndeosebi din țările apropiate și prietene, avînd ca scop schimbul reciproc de materiale care să facă cunoscută muzica națională respectivă.

In legătură cu problemele mișcării noastre muzicale, revista își propune să inițieze anchete mai largi, interviuri și documentarii în cercurile competente despre educația muzicală de masă, despre pregătirea cadrelor și materialului didactic din învățămîntul muzical de toate gradele, în legătură cu mișcarea muzicală la sate, cu viața diferitelor noastre instituții muzicale, despre educația muzicală prin radio, concerte-lecții și reviste culturale".

(A fost apoi prezentat un scurt plan de perspectivă al revistei și publicațiilor anexe).

Referatul serviciului de documentare

— Referent Mircea Bude —

În cadrul dezbaterilor care au avut loc la Uniunea Compozitorilor a fost prezentat pentru prima oară un raport amplu despre activitatea Serviciului documentării, care are în sarcina sa problemele tehnice ale creației, difuzării, interpretării și propagandei muzicii romînești.

După ce se arată felul în care este organizat acest serviciu, se trece la analizarea muncii și atribuțiilor ce îi revin în acțiunea de sprijinire directă a creației muzicale romînești.

Astfel se menționează în primul capitol că *Biroul documentării* are ca sarcină principală de a furniza instituțiilor muzicale din țară și străinătate, tuturor cercetătorilor și muzicologilor materiale și informații privind muzica romînească și muzicienii romîni.

Ca un aport important în munca de documentare, se subliniază activitatea secției de traduceri, care a îmbogățit biblioteca cu un important număr de materiale de specialitate traduse.

O preocupare deosebită a serviciului documentării o constituie înzestrarea cît mai completă a *bibliotecii muzicale documentare.*

In continuare, raportul se ocupă de alte sectoare importante și anume de *cabina tehnică și fonoteca* și de *Biroul de copiat note,* făcîndu-se și un bilanț al realizărilor.

Sînt trecute apoi în revistă serviciile *Biroului de relații cu străinătatea.*

Capitolul următor al raportului este dedicat integral problemei *difuzării muzicii romînești* în țară, arătîndu-se amănunțit toate atribuțiile ce revin noului resort special înființat pentru aceasta. Reținem pe cele mai importante și anume: contactul permanent cu secțiile de creație, asistarea la ședințele comisiilor la cenacle, precum și la ședințele de achiziție ale Radiodifuziunii, stabilirea de contacte personale cu creatorii, menținerea unei legături strînse cu Casa Centrală a Creației Populare pentru cunoașterea lucrărilor compozitorilor amatori, cu toate instituțiile muzicale ce depind de Ministerul Invățămîntului și Culturii, pentru ca din cercetarea programelor și din discuții cu conducerea acestor instituții, să se cunoască locul pe care-l ocupă creația compozitorilor romîni și posibilitățile de propagare pe viitor, cu instituțiile muzicale ale armatei pentru îmbunătățirea nivelului creației destinată nevoilor acesteia, cu instituțiile de învățămînt muzical de toate gradele pentru a putea constata care este valoarea didactică a muzicii romînești.

Legată de problema difuzării este cea a *interpretării* creației muzicale romînești de care se ocupă capitolul al III-lea din referat. Cităm : „Problema interpretării şi difuzării creaţiei romîneşti nu a fost legată pînă acum de o activitate organizatorică propriu-zisă, ci ea a constat în participarea Uniunii, prin reprezentanţii ei, la diferite şedinţe de programare, în special la Ministerul Învăţămîntului şi al Culturii, prin recomandările pe care Uniunea le-a făcut la Radio, atunci cînd s-au întocmit planurile de imprimări şi la Filarmonică, atunci cînd s-au întocmit programele de recitaluri. În urma intervenţiilor Uniunii şi a susţinutelor ei acţiuni de persuasiune, s-a reuşit să se cîştige astăzi pentru muzica romînească un loc de mare prestigiu în programele muzicale din Bucureşti şi din provincie".

Ultimul capitol al referatului este dedicat acţiunilor care au fost întreprinse pentru propagarea muzicii romîneşti peste hotare.

În încheiere se arată că serviciul documentării va face toate eforturile pentru ca prin munca sa, să participe din plin la activitatea multilaterală a Uniunii Compozitorilor şi să-şi dea contribuţia la susţinerea şi popularizarea muzicii romîneşti — şi prin aceasta la educarea marilor mase doritoare de cultură din ţara noastră şi din toată lumea.

Planul de perspectivă al Uniunii Compozitorilor

prezentat de primul secretar Ion Dumitrescu

În vederea îndrumării şi susţinerii creaţiei romîneşti precum şi pentru intensificarea difuzării şi propagandei acesteia în ţară şi străinătate, conducerea Uniunii Compozitorilor din R. P. R. a alcătuit un vast plan de perspectivă îmbrăţişînd cele mai diferite aspecte ale activităţii Uniunii.

După cum se ştie, munca membrilor Uniunii Compozitorilor este de resortul diferitelor secţii de creaţie şi al secţiei de muzicologie. Era firesc ca pe prim plan să figureze deci, problemele legate de activitatea secţiilor. Deschiderea ciclului de cenacle, audiţii, concerte şi obţinerea unei active participări la discuţii şi dezbateri de probleme de către membrii Uniunii, atît în sînul Uniunii cît şi în presă — şi în legătură cu aceasta intensificarea muncii în secţii pentru analizarea şi ţinerea evidenţei creaţiei şi grija permanentă pentru organizarea îndrumării şi ridicării ideologice a membrilor Uniunii — constituie în acest domeniu importante obiective ale planului de perspectivă. Planul recomandă adîncirea raporturilor dintre birourile secţiilor şi subsecţiilor şi membrii Uniunii, consultări, discuţii individuale şi dezvoltarea criticii principiale pentru a se veni în sprijinul creatorilor. Alături de munca cu membrii actuali, figurează în plan creşterea şi primirea în Uniune de noi cadre. Planul prevede intensificarea acţiunii pentru stimularea unor genuri muzicale rămase în urmă (muzica cu program, concerte instrumentale, muzică vocal-simfonică, cîntec de masă, operă). Totodată este prevăzută susţinerea apariţiei unor importante lucrări de muzicologie (monografii, studii).

Organizarea Editurii compozitorilor din R.P.R. — în a cărei activitate Uniunea va avea un însemnat rol de îndrumare — constituie un puternic ajutor în realizarea acestui punct din plan. (De altfel problemele dezvoltării pe un drum bun a Editurii sînt oglindite în mod special în plan). Uniunea îşi propune să organizeze un cerc de studii pentru cunoaşterea muzicii contemporane universale şi a cercetărilor de tot felul în domeniul muzicii în scopul documentării profesionale a compozitorilor şi muzicologilor şi formării unui punct de vedere competent şi plin de discernămînt critic cu privire la variatele probleme şi aspecte ale muzicii contemporane.

O problemă ce se bucură de o atenţie specială în plan este aceea a secţiei de tineret, care va trebui reorganizată pe baze noi. Pentru compozitorii tineri se va organiza un cerc de studii muzicale special. Totodată va începe discutarea muzicii şi activităţii tinerilor. Uniunea îşi propune să organizeze concerte speciale cu lucrări de tineri compozitori.

Printre acţiunile în perspectivă figurează şi aceea în vederea susţinerii la studii peste hotare a unui număr de tineri compozitori. Uniunea îşi propune să continue mai intens sprijinirea studenţilor şi elevilor în muzică merituoşi (atît pe linia îndrumării cît şi pe plan material). Totodată se vor organiza audiţii interne, cu studenţii şi elevii bursieri ai Uniunii şi Fondului Muzical.

În plan se recomandă, de asemenea, o atenţie sporită faţă de activitatea compozitorilor şi muzicologilor din provincie, întărirea contactului dintre centrală şi provincie, menţionînd o serie de acţiuni ce trebuiesc luate (ca de exemplu reorganizarea filialelor şi cenaclelor; dezvoltarea legăturilor cu organele de stat şi de partid locale; înzestrarea Filialei Iaşi cu un cor şi întărirea corurilor din Cluj şi Timişoara; un turneu de concerte ale cvartetului Uniunii Compozitorilor, cu programe de muzică romînească, precedate de conferinţe; organizarea în Bucureşti a unor concerte-audiţii, cenacle cu muzică a compozitorilor din provincie ş. a.) În plan, ca o preocupare specială figurează şi problema cunoaşterii şi sprijinirii compozitorilor minorităţilor naţionale, arătîndu-se o serie de sarcini legate de această problemă. (Studii de muzicologie pe tema aceasta, tipărirea de lucrări muzicale, publicarea permanentă de materiale speciale în revista „Muzica" ş. a.)

O problemă de cea mai mare însemnătate care figurează consecvent în preocupările Uniunii este aceea a propagandei, difuzării muzicii romîneşti. O serie de acţiuni sînt trecute în planul de perspectivă al Uniunii. Astfel este aceea pentru organizarea unui cerc larg de studii care să dezbată probleme ale muzicii romînești, aceea pentru organizarea unui cerc larg de iubitori și susținători ai muzicii romînești. Popularizarea compozitorilor înaintași și contemporani în masele largi se va face prin variate mijloace: de la tablouri și fotografii, la monografii, broșuri, discuri. Se vor organiza adevărate centre de propagandă a muzicii romînești în magazinele Fondului Muzical din Capitală și provincie. Se va deschide o expoziție de propagandă a muzicii romînești și o expoziție cu documente din istoria muzicii romînești. La Uniune se va organiza o conferință de presă în vederea intensificării legăturilor în sensul propagandei și popularizării muzicii și muzicienilor noștri în presă. Sprijinirea susținută a activității de interpretare a muzicii romînești va fi concretizată, în continuare, într-o serie de acțiuni. Uniunea va continua să intensifice aplicarea unui sistem de premiere a interpreților merituoși ai muzicii romînești. La Uniune se vor organiza audiții și discuții cu interpreții de muzică simfonică, de cameră, corală și ușoară din Capitală și o conferință cu dirijorii din țară pentru discutarea problemelor comune și strîngerea legăturilor directe dintre compozitori și interpreți. Uniunea va susține acțiunea de organizare și îndrumare a interpreților de toate categoriile.

Planul prevede dezvoltarea relațiilor cu Direcția Muzicii din Ministerul Învățămîntului și Culturii în problemele difuzării muzicii noastre, (Concertele filarmonicilor, repertoriul teatrelor muzicale, circulația materialelor muzicale romînești, manifestări, aniversări și comemorări muzicale, distincții, achiziții, norme și instrucțiuni privind buna funcționare a difuzării, interpretării și propagandei muzicii romînești, în țară și străinătate. Uniunea va colabora cu Ministerul Învățămîntului și Culturii în acțiunea de organizare a „Săptămînii Muzicii Romînești" și a „Decadei minorităților naționale" *). Tot cu instituțiile de resort, Uniunea va colabora intens în problemele educației muzicale, domeniu în care se prevăd o serie de acțiuni (pe linia muzicii în școală, în așezămintele culturale etc.). Dintre acestea menționăm acțiunea de strîngere a legăturilor cu masele atît pe linia deplasărilor compozitorilor în țară, în instituții, locuri de producție cît și pe linia organizării unor schimburi de păreri între compozitori și diferite categorii de oameni ai muncii cu prilejul unor concerte-audiții speciale, cu conferințe și discuții. Revista „Muzica" va întreprinde o anchetă despre problemele muzicii romînești în rîndul maselor largi.

În plan sînt prevăzute un număr de acțiuni menite să contribuie la dezvoltarea legăturilor culturale dintre muzicienii romîni și cei de peste hotare, să facă muzica noastră cunoscută într-o mai mare măsură peste hotare, să înflorească schimbul de opinii în problemele de interes muzical prin vizite reciproce, trimiteri de articole, conferințe etc.

Planul de perspectivă al Uniunii Compozitorilor prevede o serie de măsuri menite a asigura îmbunătățirea în continuare a activității unor servicii ale Uniunii, cum ar fi Serviciul de Documentare. Printre acestea sînt reorganizarea serviciului cu sarcini precise, alcătuirea unor fișiere cu material tradus în limbi străine, redactarea unui index general al compozitorilor și creației romînești, reorganizarea bibliotecii, intensificarea acțiunilor pentru luarea de contact cu enciclopediile, dicționarele, revistele, studiile muzicale străine; reorganizarea fonotecii și dezvoltarea materialului documentar muzical pe benzi, discuri; continuarea acțiunii pentru achiziționarea de manuscrise, cărți; organizarea schimbului de material muzicologic, documentar, între Uniune și alte instituții muzicale; reorganizarea biroului de copiat note; organizarea unei biblioteci de împrumut cu muzică romînească (partituri, materiale).

Serviciul de difuzare a creației romînești se va dezvolta prin stabilirea contactului direct între Uniunea Compozitorilor și toate instituțiile care difuzează muzica în Capitală și provincie.

În rezolvarea problemei documentării compozitorilor și muzicologilor cu material privind creația muzicală și muzicologia contemporană, Serviciul de Documentare va avea un însemnat aport.

Planul trasează o serie de sarcini și revistei „Muzica" ca acea a intensificării acțiunii de educație muzicală prin angrenarea unor colaboratori de specialitate didactică, dezvoltarea și ridicarea nivelului științific al buletinului de muzicologie, transformarea caietului-anexă într-un caiet de muzicologie, publicînd treptat operele înaintașilor muzicii noastre însoțite de studii corespunzătoare. Revista va trebui să-și intensifice legăturile (prin corespondenți, deplasări, anchete, noi colaboratori) cu instituțiile muzicale din Capitală și provincie precum și cu străinătatea. Problema angrenării personalităților muzicale și culturale de seamă în jurul revistei și lărgirii cercului de colaboratori vor trebui să preocupe în mod continuu redacția. Planul trasează un număr de sarcini legate de ridicarea ideologic-profesională a membrilor redacției, de îmbunătățirea condițiilor de apariție, de difuzare.

În vederea susținerii acțiunii Fondului Muzical de sprijinire a creației muzicale, planul prevede o serie de măsuri.

Totodată planul prevede acțiuni privind aspecte organizatorice ale muncii Uniunii, (reorganizarea comisiilor speciale de recepție, angrenarea comitetului Uniunii Compozitorilor în toate problemele de creație, îndrumare și susținerea creației muzicale romînești etc.), precum și ale legăturilor Uniunii cu diferite instituții cu probleme comune („Cartimex", „Electrecord", Direcția Cinematografiei etc.).

Astfel planul trasează un amplu tablou de perspective ale îmbunătățirii continue a muncii Uniunii în vederea îndrumării și susținerii muzicii și muzicologiei romînești, în vederea intensificării cunoașterii, difuzării, propagării acesteia în țară și peste hotare.

---

*) Aceste puncte din plan s-au și realizat.

Unele probleme teoretice actuale

— Expunerea secretarului Uniunii Compozitorilor, Alfred Mendelsohn —

Permiteţi-mi să expun unele probleme teoretice ale creaţiei muzicale şi să încerc să formulez cîteva idei despre orientarea creaţiei, aşa cum rezultă din situaţia înfăţişată de secţiile Uniunii noastre. În mare voi vorbi despre caracterul partinic al artei realiste, despre metoda realismului socialist în muzica cu şi fără program, despre drumul nostru înainte.

Nu este pentru prima oară, cînd asemenea chestiuni sînt dezbătute în Uniune şi în diferite cercuri de muzicieni.

Organizaţia de Partid a Uniunii Compozitorilor şi cele ale altor instituţii muzicale se străduiesc să aducă mai multă lumină şi convingerea noastră este că această lumină nu foloseşte numai muzicienilor comunişti, ci tuturor acelora cărora le este scumpă cauza poporului, a socialismului, a artei cu adevărat contemporane.

Principiul partinităţii artei are un substrat mai adînc decît o simplă tutelă şi se întemeiază pe două elemente ale dezvoltării culturii: năzuinţa omului spre o lume mai bună, spre o viaţă mai fericită şi lupta organizată împotriva a tot ce împiedică mersul înainte al omenirii spre această lume.

Această năzuinţă este veche cît lumea, dar lupta conştientă, sprijinită de toate forţele progresiste şi condusă de un organism încercat, cum este Partidul, de către un stat major cu un ţel precis, acela al eliberării omenirii şi implicit a artei de servitutea milenară a societăţii bazată pe exploatarea omului de către om, această luptă este ceva nou. Ea nu se poate desfăşura în domeniul artei spontan, capricios, individualist, arbitrar.

Trebuie să ne fie clar că sîntem cu toţii activişti ai unei mişcări culturale cu caracter revoluţionar şi că o asemenea mişcare nu poate fi încununată de succes, fără orientare, fără disciplină, fără unire în jurul unor obiective, pe care le trasează nu bunul plac, ci necesităţile istorice, drumul spre orînduirea socialistă şi comunistă — care se ştie — nu este o cale uşoară, dar care reprezintă împlinirea a tot ce au visat marile spirite ale omenirii, singura cale spre înfrăţirea oamenilor, spre lichidarea spectrului războiului, spre bunăstarea şi dezvoltarea în interesul umanităţii, a artei şi culturii.

Cînd vorbim despre partinitate în artă avem deci în vedere şi atitudinea creatorului faţă de viitorul însuşi al artei, faţă de misiunea sa în lume şi nicidecum o poziţie îngustă de clan. Partinitatea artei este cu atît mai necesară, cu cît în lume se confruntă două concepţii antagonice. Una care stăruie asupra orînduirii ce opune pe posesori producătorilor şi cealaltă care confirmă pe producător ca stăpîn al produsului său. Este ceea ce numim lupta între vechi şi nou: este însuşi conţinutul revoluţiei materiale şi spirituale cu toate fazele ei de încleştare dramatică între rutină şi dinamică, între înţepenire şi resemnare pe de o parte şi acţiune şi perspectivă revoluţionară pe de altă parte.

Artistul autentic şi omul de ştiinţă din toate vremurile a luat totdeauna partea lumii în devenire şi nu întîmplător viaţa sa a fost o permanentă luptă cu conservativismul, cu filistinismul, cu tot ce se împotrivea mersului înainte al omenirii. În condiţiile cînd viaţa socială şi culturală era dominată de elemente reacţionare, omul de cultură era nevoit fie să servească această clasă, fie să i se opună făţiş sau acoperit, fie să evite lupta, situîndu-se pe un teren neutru, refugiindu-se într-o lume a formelor inumane. Este ceea ce constatăm şi astăzi în lumea capitalistă a acestui veac.

În condiţiile cînd viaţa socială şi culturală este dominată de ideile şi înfăptuirile revoluţionare ale socialismului şi comunismului, cînd cu toate acestea nu au dispărut încă din conştiinţa oamenilor vestigiile erei presocialiste, rezervele şi confuziile, refugiul în expectativă, în abstract, ruperea de viaţă, ignorarea marilor prefaceri structurale şi ideologice sînt echivalente cu respingerea noului, cu refuzul realităţii, deci cu o atitudine obiectiv reacţionară, ne sau antirealistă în artă. O expresie a unei asemenea atitudini, căreia îi cad victimă şi unii creatori de cea mai bună credinţă, este părerea că partinitatea artei ar fi echivalentă cu jugularea libertăţii în creaţie şi că ar duce în mod fatal la amestecul administrativ în problemele creaţiei.

Să vedem cum se petrec în realitate lucrurile la noi.

După o perioadă în care, în trecut, la Uniunea Compozitorilor s-au promovat norme estetice înguste, în care metoda realismului socialist a fost interpretată de pe poziţii subiective şi dogmatice — concepţie criticată de altfel sever de către Partid — creaţia noastră a fost condusă spre o nouă înflorire prin efortul conjugat al unui mănunchi de muzicieni conştienţi, uniţi în jurul Partidului şi a ţelurilor superioare ale culturii socialiste. Uniunea noastră cunoaşte de cîţiva ani o viaţă nouă, din care au dispărut constrîngerile, în care însă apare cu atît mai puternic sentimentul răspunderii creatorului faţă de oameni, faţă de propria sa artă.

Însuşirea concepţiei generale despre lume care ne ajută să înţelegem lupta oamenilor cinstiţi de pretutindeni pentru pace, lupta oamenilor muncii din patria noastră şi din a treia parte a globului pentru socialism, însuşirea şi dezvoltarea ideilor înălţătoare ale istoriei luptelor şi sacrificiilor celor mai buni fii ai patriei noastre însufleţiţi de dragoste pentru popor, de năzuinţa fierbinte pentru înflorirea ţării, pentru ridicarea culturală a maselor, pentru întărirea prestigiului şi strălucirea în lume a artei şi ştiinţei noastre, iată ţelurile Uniunii noastre.

Unirea unor forţe artistice, cu care avem toate motivele să ne mîndrim, presupune însă disciplină. Nu e vorba — fireşte — de o disciplină oarbă, necreatoare, ci de un consens liber, de o conştiinţă clară a rolului artistului în societate, de o disciplină bazată pe dragoste şi înţelegere. Această disciplină, care este una din formele adeziunii la ideile înnoirii vieţii spirituale, se ridică cu hotărîre împotriva unor tendinţe subiective, împotriva nepăsării boeme faţă de ansamblul problemelor vieţii materiale şi culturale. Ea se ridică de asemenea împotriva concepţiei anarhice lipsită de răspundere, neconstructivă, despre aşa-zisa „libertate" în comportare şi creaţie. Asupra acestei chestiuni vom reveni.

Funcţionarea unui organism ca Uniunea noastră, bazele materiale ce ni se pun la dispoziţie, îndrumările atente şi pline de răspundere ale Partidului, care are privirea de ansamblu asupra întregii configuraţii politico-sociale a ţării noastre în dezvoltarea ei revoluţionară şi care la rîndul său se conduce după o concepţie ştiinţifică, toate acestea nu se pot împăca cu anarhia, cu bunul plac, cu risipa de forţe, cu fărîmiţarea, cu boema. Lenin spunea: „Nu poţi trăi în societate şi să fii în acelaşi timp în afara ei“. Or, societatea noastră este o grupare de forţe, care elimină din sînul ei dezordinea şi anarhia, întîi în producţie, apoi însă, în conştiinţa oamenilor. Dacă artistul şi omul de cultură, din individul certat cu societatea, visătorul utopic şi relegat la marginea vieţii, a devenit un factor social de prim ordin, un educator şi ziditor de conştiinţe, el trebuie să fie şi în primele rînduri ale oamenilor de tip nou, mai precis — ale constructorilor socialismului şi comunismului.

★

Consecvent concepţiei sale de bază, marxism-leninismul, Partidul cere creatorilor să aprofundeze în teorie şi în practică metoda realismului socialist, metodă elaborată în trăsăturile sale fundamentale de marele scriitor Maxim Gorki şi dezvoltată apoi cu contribuţia unei pleiade impresionante de creatori legaţi de drumul ascendent al clasei muncitoare, de cultura socialistă pe plan mondial.

Metoda realismului socialist nu este o dogmă şi nici un inventar de reţete; ea pune la contribuţie imaginaţia, fantezia, talentul, convingerile adînci ale artistului, îndreptînd atenţia sa asupra a ceea ce este cu adevărat nou în viaţă, cu adevărat demn de a fi dezbătut în opera de artă. Metoda realismului socialist prin însăşi esenţa sa de a deschide căile oglindirii realităţii *în dezvoltare*, nu este un eşafodaj rigid de teorii estetice imuabile, ci calea spre înţelegerea pe plan estetic şi de oglindire în artă a realităţii, prin urmare o metodă de gîndire capabilă de a-şi îmbogăţi conţinutul în chip dialectic. Trăsăturile fundamentale ale realismului socialist, baza ei filozofică materialistă, sînt ferme şi constituie în acelaşi timp armătura esteticii ştiinţifice. Viaţa în dezvoltare modifică însă permanent ideile şi *formele* lor de manifestare, ceea ce îşi găseşte expresia în caracterul unic-individual al operei de artă iar în ansamblul creaţiei realiste într-o nesfîrşită varietate de aspecte în timp şi spaţiu.

Mesajul muzicianului devine explicit atunci cînd e însoţit de un text literar sau poetic, de un program, un motto, o desfăşurare dramatică, dacă îşi propune să ilustreze, să descrie, să comenteze. În acest caz alegerea tematicii, intensitatea şi măiestria tratării ei ne ajută să vedem mai clar şi să judecăm atît caracterul realist, cît şi atitudinea compozitorului. Asupra valorii culturale, asupra accesibilităţii muzicii cu program în sens larg s-a atras deseori atenţia compozitorilor şi din nou amintim aci că genul programatic în muzica simfonică şi de cameră, tabloul simfonic, muzica lirico-dramatică, oratoriul, cantata, liedul, cîntecul de masă ocupă un loc însemnat în cultura socialistă, îmbogăţesc viaţa sufletească a ascultătorului, contribuie cu forţă la educarea sa estetică. Nu întîmplător asemenea lucrări, pe care le dorim inspirate din sensibilitatea şi năzuinţele omului de astăzi se bucură de o deosebită preţuire, sînt cerute şi gustate. Se înţelege că nici aici scopul nu scuză mijloacele şi titlul sau programul nu salvează slăbiciunile muzicii. Dimpotrivă, cu cît tema este mai adîncă, mai bogată în semnificaţii, cu atît muzica trebuie să se înalţe mai mult la această bogăţie şi semnificaţie. Sarcina artistică a muzicianului devine aci uneori mai grea, dar cu atît mai frumoasă.

Subliniem deci că preţuim în mod deosebit efortul muzicienilor noştri şi recomandăm îndeosebi tinerilor creatori să se concentreze asupra muzicii programatice, în sens larg, ceea ce va întări legătura lor cu viaţa, îi va ajuta să selecţioneze cu deosebită grijă mijloacele de expresie, îi va feri de abstractizare şi de excesivă cerebralitate, îi va apropia de ascultători, le va clarifica mesajul.

Prin urmare, pledăm pentru o preocupare sporită în direcţia muzicii programatice şi sugerăm secţiei de muzică simfonică şi de mase să-şi îndrepte efortul spre stimularea acestui gen abordat încă prea puţin de compozitori, aşa cum reiese din referatul secţiei.

Totodată sugerăm colegilor noştri din secţia de muzicologie să acorde problemei formei şi conţinutului în muzica fără program importanţa cuvenită şi să ne dea studii amănunţite, elaborînd chestionare, luînd contact direct cu compozitorii, făcînd aprecieri asupra lucrărilor contemporane mai semnificative şi trăgînd concluzii. Greutatea unei asemenea analize stă în faptul că muzica fără substrat literar, fără explicaţii, fără cuvinte, fără program, se mişcă într-o categorie aparte de idei şi de sensibilitate. *Vocabularul muzical este intraductibil în sens obiectiv.* E drept că construcţia frazei muzicale are anumite analogii cu sintaxa limbii, dar din ea lipsesc noţiunile, comunicarea concretă, bazată pe subiect, predicat, atribut, referire la persoană, timp etc. În schimb, muzica posedă în mai mare măsură şi în chip mai intensiv şi convingător decît limba, însuşirea de a emite şi a produce în ascultătorul avizat acele emoţii, afecte, accente de convingere, care însoţesc, dau forţă, colorează limba rostită. Afară de aceasta, şi acest lucru nu este de mică importanţă, fiecare limbă naţională, fiecare dialect regional are melodia sa interioară, ceea ce numesc germanii „Tonfall", are un ritm anumit, o intervalică, un fel anumit de a scădea sau a creşte intensitatea, o anumită frecvenţă caracteristică a vocalelor, a fonemelor, a legării silabelor şi alte nenumărate particularităţi. Trecînd la muzica instrumentală, se păstrează şi se transfigurează asemenea însuşiri caracteristice, adaptîndu-se la tehnica şi posibilităţile instrumentelor muzicale şi vice versa, adaptînd, modificînd, îmbogăţind în chip original tehnica instrumentală, diferitele acordaje, aplicatura, dimensionarea instrumentelor, culoarea orchestrală etc. Instrumentul *cîntă,* mai mult : *zice.* Aş da ca exemplu Sonata a III-a şi „Impresii din copilărie" de George Enescu, care reprezintă, fără îndoială, o îmbogăţire a *graiului viorii* şi chiar a *pianului.* Un alt exemplu ar fi Andantele Concertului de coarde de Paul Constantinescu. În aceste domenii ale coloraturii afective şi ale intonaţiilor specific naţionale, limba şi muzica prezintă aspecte comune. Ele nu sînt însă suficiente pentru a „descifra" în „discursul muzical" noţiuni concrete.

De aceea, cînd e vorba de a ne pronunţa asupra „sensului" muzicii instrumentale, nu putem face abstracţie de condiţiile generale şi particulare în care ea se plasează. Cu alte cuvinte sîntem nevoiţi a afla în linii mari cîteva coordonate ale acelei lucrări muzicale care nu poartă nici o indicaţie programatică. Şi anume : locul pe care-l ocupă în ansamblul creaţiei unei anumite ţări sau al unui spaţiu cultural mai larg în momentul istoric dat, şi apoi locul pe care-l ocupă în ansamblul creaţiei autorului. Iată de ce trebuie să punem un deosebit preţ pe informaţia istorică şi biografică spre a înţelege mesajul unei opere de artă în genere şi — din cauzele arătate — a operei muzicale în mod cu totul special. A privi opera de artă desprinsă de condiţionarea ei istorică sau într-o interpretare istorică falsă este deseori echivalent cu ascultarea unui discurs interesant, dar într-o limbă neînţeleasă, sau cu contemplarea unei picturi de valoare, dar răsturnate cu capul în jos.

Dar tot aşa cum s-au format individualitatea şi gustul, poziţia estetică şi atitudinea creatorului, care în opera de artă îşi găseşte expresia concretă, tot astfel se adună şi în mintea *ascultătorului* o seamă de elemente, de criterii, ce izvorăsc din formaţia sa, din cultura şi sensibilitatea sa pentru frumos. Acest ascultător cere muzicii răspunsul la întrebări ce s-au născut în el, *la problemele sale.* O întîlnire ideală între creator şi ascultător pe acelaşi plan de idei şi de sensibilitate presupune o *mişcare* de apropiere sau măcar disponibilitatea spre o asemenea mişcare. Ceea ce pe plan individual se realizează în condiţii ce scapă analizei ştiinţifice şi nu poate constitui un criteriu ferm, se transformă însă într-o problemă cultural-socială, îndată ce trecem de la individ la colectiv. Mentalitatea colectivă are calitativ alte caracteristici, linii de dezvoltare, alte origini şi alte perspective, decît cea individuală. De aceste însuşiri proiectate în masă trebuie să ţină seama compozitorul, iar procesul de creaţie se dezbate între aceşti poli ai vieţii spirituale : individualitatea şi generalitatea. Or, dacă cercetăm în linii mari încotro se îndreaptă, de unde vine, unde se află acest colectiv căruia ne adresăm, nu e greu de descoperit că istoria ultimelor decenii a operat transformări profunde, lichidînd poziţiile excentrice faţă de muzică, consolidînd părerile estetice, spre expresia *clară* a luptei între vechi şi nou, iar în perspectivă, spre o afirmare a triumfului omenirii asupra întunecimii barbare, asupra lanţurilor ce leagă trupuri şi minţi de mituri ce şi-au pierdut de mult conţinutul.

Este cît se poate de important de a studia evoluţia ascultătorului în patria noastră, de a analiza acţiunea educativă sau derutantă a criticii muzicale în ultimul deceniu atît asupra creatorului, cît şi asupra auditorului. Vom avea de observat că lucrurile nu stau tocmai bine în acest domeniu ; de asemenea nu putem să ne declarăm în totul de acord cu liniile mari de conduită a instituţiilor noastre muzicale în materie de difuzare a creaţiei contemporane din patria noastră. Dacă continuăm însă să vorbim pe deasupra despre „accesibilitate", fără a studia în concret drumul creaţiei noastre spre ascultător, drum care trece prin interpretare, viaţa muzicală, organizarea difuzării, a tiparului, a acţiunilor de popularizare, nu facem decît să batem pasul pe loc. Mai mult, riscăm să construim o schemă fără viaţă, potrivnică vieţii. Efectul unei asemenea scheme asupra creatorului este cît se poate de dezastruos dacă o confundă cu realitatea. Este drumul cel mai comod, pavat cu bune intenţii, spre desfiinţarea artei. Nimeni nu are nevoie de asemenea scheme ; ele sînt la antipodul realismului socialist, indiferent dacă muzica construită pe calapodul acesta imaginar este tonală sau atonală, funcţională sau modală, uşor sau greu de reţinut. Rapoartele secţiilor noastre deschid şi în această privinţă discuţia în acest for de răspundere pentru viitorul muzicii noastre. Noi dorim ca aceste discuţii să lumineze mai departe problemele şi să iniţieze îmbunătăţiri.

Opera de artă realistă este un document al epocii date, un martor al poziţiei creatorului faţă de societatea înconjurătoare. Dar ea nu este numai atît. Ea este şi o chemare, un semnal de raliere a conştiinţelor, o pledoarie pentru o cauză şi împotriva cauzei opuse. În vremea noastră cauza viitorului, cauza perspectivei, cauza pentru care militează viaţa care străbate vălmăşagul istoriei este cauza socialismului. Aşa fiind, încrederea în triumful final şi general al socialismului, atitudinea funciarmente optimistă faţă de viitorul umanităţii, socialismul şi comunismul însemnînd eliberarea omenirii de servituţi materiale şi spirituale milenare, toate acestea dau expresiei muzicale, *alegerii mijloacelor de expresie,* frazării şi dinamicii, însufleţirii ritmice, formei muzicale un colorit şi un dinamism special.

Unii tovarăşi, de altfel de cea mai bună credinţă, se întreabă : De ce e nevoie să vorbim de realism socialist în muzică ? Muzica este ori bună ori proastă. Dacă e bună este realist socialistă — dacă e proastă e pur şi simplu... proastă. Această simplificare a problemei ridică o serie de întrebări : ce înseamnă în definitiv muzică bună? Este oare aci o chestiune de gust? Dacă ar fi aşa, ne întrebăm îndată: cine judecă şi după ce criterii judecă, dacă muzica e bună sau proastă. Mai departe. Există oare criterii obiective de apreciere şi dacă există, care sînt acestea? Sau... Verdictul asupra nivelului unei lucrări poate fi dat de specialişti sau trebuie lăsat pe seama publicului larg? Succesul de public al unei lucrări este hotărîtor pentru judecata de valoare sau această judecată poate fi defavorabilă în pofida unui succes public şi invers, o lucrare respinsă de public poate fi considerată totuşi o lucrare de valoare? Ce caută pînă la urmă realismul socialist în aprecierea pe care o dăm creaţiei muzicale?

Asemenea chestiuni se discută în cercurile muzicienilor şi sîntem datori să ne spunem aci părerea. În practică considerăm drept valoroasă acea creaţie care dovedeşte măiestrie artistică, simţul proporţiilor, inventivitate, echilibru, potrivire între formă şi fond, folosire în chip nou a mijloacelor de expresie, curăţenie şi căldură a sentimentului, claritate şi putere de caracterizare. Respingem lucrări prolixe, dezechilibrate, scrise fără vlagă, excesive, disproporţionate, lipsite de imaginaţie, îmbîcsite, confuze, cenuşii. Asemenea calităţi şi defecte pot apare şi în una şi aceeaşi lucrare şi este, fireşte, imposibil să procedezi statistic. Aci ne ajutăm punînd lucrarea respectivă în discuţie mai largă sau lăsînd să se pronunţe publicul larg. În execuţia publică pot apare noi defecte, pot păli unele calităţi sau pot reieşi calităţi noi, nebănuite. Un lucru e cert. În lucrări contemporane *bune* vom întîlni, fără excepţie, acele trăsături pe care ne-am străduit să le definim ca fiind caracteristice realismului socialist. Ele nu sînt realist socialiste, pentru că vrem cu tot dinadinsul să le definim ca fiind caracteristice realismului socialist. Ele nu sînt realist socialiste, pentru că vrem cu tot dinadinsul să le NUMIM astfel, ci pentru că prin esenţă sînt legate de realitatea socialistă, *prin condiţiile concrete* în care s-au ivit, *prin rolul social pe care-l îndeplinesc şi care trece dincolo de judecata estetică (lucrare bună — lucrare proastă), prin eficacitatea lor în cadrul culturii socialiste, prin valoarea lor de document artistic al unei etape a construirii socialismului.* Judecata de valoare este evident uşurată dacă muzica se bazează pe un program sau pe un text literar. Aci comparaţia şi critica obiectivă are la îndemînă posibilitatea confruntării subtextului literar cu muzica, urmărirea gamei de sentimente explicite în muzică şi altele.

Se înţelege că textul nu salvează o muzică mediocră ci, dimpotrivă, îi pune şi mai mult în evidenţă slăbiciunile. Totuşi putem vorbi de criterii obiective sau aproape obiective în judecarea muzicii programatice. Mai mult, forţa de pătrundere a acestei muzici este obiectiv sporită de prezenţa unui program, deşi — pentru unii — ea apare, dimpotrivă, îngrădită. Deseori ajunge un cuvînt, un motto pentru a-l ghida pe ascultător. De aceea nu sîntem împotriva titlurilor, cu singura observaţie că *acest titlu obligă* cu privire la muzica fără program. Nu putem concepe o muzică demnă de acest nume, din care să nu vorbească sentimentul creatorului şi *nu există sentimente şi idei în sine* fără o cauză materială care să le fi declanşat. Oricît ar părea de abstracte ochiului liniile din „Kunst der Fuge“ de Bach, ele conţin o lume de imagini, transpuse de genialul lor făuritor în sunete care la rîndul lor transmit vibraţia unei gîndiri şi a unei sensibilităţi superioare. Ce putem cere mai mult muzicii? Cine vrea neapărat explicaţii literare, interpretări poetice, nu ştie să asculte, iar a şti să asculţi este o chestiune de educaţie estetică, a cărei importanţă nu poate fi de ajuns subliniată. Acest lucru nu înseamnă că imaginea muzicală, deşi o realitate distinctă de imaginea plastică sau literară, nu este ca şi acestea izvorîtă pînă la urmă din viaţa materială, izvorul tuturor emoţiilor, ideilor, sentimentelor, oricît de complexe?

Dacă vrem însă să desluşim sensul muzicii, mesajului ei, trebuie să pornim şi de la compozitor.

Deoarece compozitorul nu este o abstracţie ci un om real supus influenţei mediului în care trăieşte, rezultatul unei şcoli, al evoluţiei omeneşti şi artistice, deseori complicate, care i-au conferit anumite preferinţe individuale, un anumit gust, anumite vederi estetice, dar *nu numai estetice,* ci şi social-politice, felul cum va putea interpreta realitatea şi mijloacele sale proprii de a interpreta viaţa în opera muzicală vor prezenta diferenţe individuale uneori destul de pronunţate. Dar compozitorul nu e numai un instrument pasiv de înregistrare a realităţii şi de redare în felul unui aparat de radio, oricît de sensibil. Compozitorul care merită acest titlu este şi o forţă dinamică şi selectivă. În primul rînd, el are darul de a alege din realitate acele aspecte care-l ajută să-şi afirme crezul, acele aspecte de fond, care-i provoacă atracţie sau repulsie spre a le da veşmîntul sensibil şi personal în muzica sa. Această operaţie este tot atît de puţin spontană şi inconştientă ca şi alegerea mijloacelor de expresie care vor face sensibilă, vor traduce în muzică această lume lăuntrică născută în contact cu viaţa exterioară. În fond, procesul de selecţie pe planul ideilor pe care mintea omenească îl parcurge în virtutea unor legi obiective, constituie o unitate dialectică cu celălalt proces de înscriere a acestor idei într-o nouă realitate, realitatea artistică. Dacă aceasta din urmă, fiind mai specifică, mai directă pentru un creator, îi dă uneori iluzia a fi *singura* realitate, aceasta nu înseamnă că travaliul mintal cu care se întrepătrunde nu are însemnătatea sa primordială. Dar în această sferă, care după părerea noastră *include* acea a travaliului artistic, mai intervine un element de cea mai mare importanţă. E vorba de simţul răspunderii, dacă vreţi — o categorie etică — de răspunsul pe care-l dăm problemelor vieţii, problemelor umanităţii, în cunoştinţă de cauză, într-un cuvînt, de orientarea noastră, de poziţia noastră ideologică. *Nu este* indiferent, *chiar şi pentru valoarea estetică* a creaţiei — dacă pentru un moment detaşăm din ansamblu această latură a creației — felul în care gîndim în problemele vitale ale omenirii în general, ale poporului care ne-a dat viață în special. Nu este indiferent, dacă ne retranșăm pe poziții de espectativă, dacă rămînem pe tușa istoriei sau dacă ne angajăm în lupta pentru o umanitate superioară, o concepție înaltă despre valoarea și demnitatea omului. Aici ne deosebim noi, — artiștii care am aderat la estetica realismului socialist — de alții care se leagănă cu iluzia că travaliul estetic pur, lipsa unui mesaj, lipsa oricărei orientări, jocul pur de-a sonoritățile, sau rigorile unui sistem rigid, a unei ordonanțe abstracte, suverane, formale, ar ajunge pentru a asigura muzicii un rol înaintat în gîndirea artistică contemporană. Este clar că o asemenea „contemporaneitate", neavînd rădăcini în istorie, în *dezvoltarea* revoluționară organică a gîndirii, nu poate fi decît parodia progresului, compromiterea lui cu sau fără voia subiectului.

Pe de altă parte, negarea oricăror deplasări în formă, în mijloacele expresive, ignorarea progreselor tehnice, persistența într-un limbaj muzical simplist, de un nivel scăzut și, ce e mai grav, camuflarea acestei stagnări sub mantia pretențioasă a tradiționalismului, sau a „accesibilității" interpretată pro domo, ascunde în mod nedibaci atitudinea de fond conservativă, inaptitudinea de a fi la înălțime și la tensiune, incapacitatea de a corespunde exigențelor crescute ale artei zilelor noastre, contemporană atîtor inovații epocale în domeniul științei și tehnicii.

Dezvoltarea și progresul artei nu se face nici mulțumindu-ne cu nivelul cucerit în trecut și nici cu negarea acestuia, nici închistîndu-ne într-o introspecție îngustă pe plan individual sau național și nici renunțînd la individualitate, la sursa vie, care este sensibilitatea pentru frumos specifică poporului, căruia îi închinăm eforturile noastre și care, firește, nu se limitează la folclorul său tradițional.

★

În etapa actuală se desprind pentru muzicienii din țara noastră sarcini importante, care în parte încep a fi îndeplinite cu succes, în parte rămîn a fi duse la bun sfîrșit într-un spirit avansat de coeziune, de înțelegere reciprocă și în spiritul de muncă și de seriozitate care însuflețește pe constructorii unei vieți mai bune. Planurile de viitor expuse de secțiile noastre nu trebuie să rămînă proiecte goale și nici angajamente formale. Conducerea Uniunii, Comitetul nostru, muzicienii de valoare, cunoscuți în toată țara și în străinătate, care constituie activul Uniunii noastre își intensifică pe zi ce trece munca pentru ca să putem sta cu cinste în fața acelora care ne-au încredințat onoarea de a călăuzi creația muzicală spre un viitor înfloritor.

Din această muncă concretă a secțiilor, muncă modestă dar luminată de un adevărat patriotism s-au desprins cu vremea mai multe linii de orientare ale creației spre o creștere a nivelului măiestriei artistice, spre o mai strînsă și mai organică îmbinare a conștiinței creatorului cu maturizarea tehnicii sale componistice.

În acest spirit, în interesul unei culturi muzicale, demne de marile prefaceri din lume :

Sîntem împotriva imitării servile a unor modele, chiar dacă reprezintă în sine realizări remarcabile dar s-au ivit în condiții diferite de cele în care și în virtutea cărora se dezvoltă creația noastră. Sîntem de asemenea împotriva încercărilor pretențioase de a localiza sisteme de organizare a atonalismului prin grefarea lor pe formule exterioare ale cîntecului și dansului popular romînesc.

Sîntem împotriva manierismelor folclorice de tot felul, începînd cu prelucrări simpliste, convenționale și terminînd cu predilecția pentru anumite acorduri, umplutură pseudo-polifonică, formule melodice repetate în nesfîrșite secvențe, împotriva monotoniei, a falsului patos, în general împotriva înlocuirii unei idei vii cu rutina. Decît o tehnică șablonardă, aparent perfectă sub aspectul formal, dar fără viață, mai bine asimetria, înfrîngerea șablonului chiar cu riscul să nu fie pe placul pedanților.

Sîntem împotriva izolării de progresele muzicii în lumea întreagă. Dorim ca aspectele noi ale practicii muzicale, străduințele pentru îmbogățirea tehnicii instrumentale, progresele radiofoniei, lichidarea unor standarduri, dezțelenirea și studierea unor perioade de înflorire a muzicii rămase mult timp în afara preocupărilor noastre ca, de pildă, polifonia renașterii și a prerenașterii, gregorianica etc.... să devină preocupări curente la compozitorii noștri.

Nu sîntem împotriva căutărilor, a analizelor, a studiului lucrărilor contemporane din literatura universală, atragem atenția însă în mod deosebit asupra *acelor* lucrări care pun în mod conștient și cu îndrăzneală probleme ale oglindirii la un înalt nivel artistic a omului nou, a lumii sale de sentimente, care este cu totul alta decît opresiunea, desperarea, incertitudinea, vagul, oboseala, groaza sau resemnarea, indiferența, amestecul haotic al tuturor acestora și mai ales *lipsa de ieșire* din acest purgatoriu modern.

Dorim ca, pornind de la cunoașterea și sezisarea în profunzime a bogăției ritmice, melodice, modulatorice, expresive, de la virtualitățile de colorit orchestral ale folclorului nostru, să le dezvoltăm organic, ajungînd însă *dinăuntru în afară* și în chip convingător la o expresie nouă, la îmbogățirea funcțiilor, la o polifonie suplă, îndrăzneață, la un limbaj armonic complex, la înfrîngerea unei armonii convenționale, la o ritmică bogată, expresivă, înviorătoare.

Dorim ca tezaurul de sensibilitate, de sentiment uman, de umor și înțelepciune, de vitalitate și forță care se găsește în folclorul nostru să-și găsească o interpretare modernă, să urmăm și să dezvoltăm exemplul unor antemergători ca Musicescu, Kiriac, Dima, să studiem și să continuăm moștenirea spirituală a lui George Enescu în noile condiții de viață. Dorim ca lucrările scrise în acest spirit să fie înțelese și urmărite de iubitorii de frumos din țara noastră și de pretutindeni.

Sîntem pentru studierea trecutului îndepărtat al muzicii din *acest* spațiu cultural, pentru deslușirea influenței modurilor asupra muzicii liturgice și populare și vice versa, pentru studierea începuturilor polifoniei corale și instrumentale izvorîte din monodia populară, pentru adîncirea și înnoirea permanentă a experienței componistice cîștigate în contact cu minunata creație și sensibilitate artistică a poporului.

Sîntem pentru o dezvoltare multilaterală, cu forțe înmănunchiate, a muzicii născută din dragoste pentru această țară, pentru constructorii socialismului, pentru aliații noștri în lupta pentru o lume mai bună. Aceasta este școala noastră națională și acesta este conținutul ei socialist.

Discuțiile

In cadrul dezbaterilor care au avut loc, au luat cuvîntul un număr însemnat de compozitori și muzicologi din Capitală și provincie. Vorbitorii au salutat inițiativa Conducerii Uniunii, arătînd că o astfel de consfătuire avînd drept scop lămurirea și discutarea principalelor probleme legate de orientarea activității Uniunii, era necesară și va da cu siguranță roade dintre cele mai bune în viitor.

Pornind de la rapoartele și planul de muncă expuse, cei care au luat cuvîntul au abordat o sferă largă de probleme, discutîndu-le viu.

După cum era și firesc, problema realismului socialist în muzică a ocupat un loc de seamă în cadrul discuțiilor. Cuvîntul maestrului *Alfred Mendelsohn* a lămurit în esență această problemă. Vorbitorii au subliniat însemnătatea metodei realismului socialist pentru creatorii noștri, evidențiind faptul că ea reprezintă o continuare națională a celor mai bune tradiții ale realismului din trecut, a celor mai înaintate idei despre arta și misiunea ei socială. In cursul discuțiilor s-a arătat că metoda realismului socialist nu numai că nu exclude, ci presupune o mare varietate de stiluri, forme, genuri și mijloace de expresie. Totodată s-a subliniat că problema realismului socialist este legată de justa înțelegere a noțiunii de contemporaneitate. In legătură cu această problemă au luat cuvîntul, mai întîi tov. *G. Deleanu* și *O. Varga*, arătînd că noțiunea de contemporaneitate nu poate fi privită exclusiv dintr-un punct de vedere cronologic, ci trebuie legată de coordonate istorico-sociale concrete. Acestea determină o serie de consecințe în însăși înțelegerea noțiunii. Astfel s-a arătat că nu avem nevoie de orișice contemporaneitate (întrucît o serie de curente estetice decadente sînt și ele contemporane) ci avem nevoie de o artă realistă de pe pozițiile noastre înaintate (ceea ce presupune contemporaneitatea ei). De asemenea, noțiunea de contemporaneitate nu poate fi discutată în „genere" pe „plan universal", ci legată de dezvoltarea concretă a fiecărei culturi muzicale naționale în parte.

Ideea școlii naționale de compoziție din patria noastră a constituit obiectul unor dezbateri bogate. Punctul de vedere exprimat de tov. Gabriela Deleanu în această chestiune — punct de vedere caracterizat prin neadmiterea oportunității și justeței folosirii acestei idei — a fost supus criticii de către vorbitori, care au arătat că școala națională constituie o platformă de afirmare a legăturii compozitorilor cu poporul, cu tradițiile, viața sa prezentă și idealurile sale de viitor, cu arta și cultura sa. Astfel școala națională este strîns legată de idealurile progresiste, umaniste, contemporane. Vorbitorii au subliniat că în cuprinsul realității pe care o constituie școala națională se pot dezvolta stiluri variate.

Maestrul *Zeno Vancea* a arătat că în cazul muzicii romînești, mult mai actuală și mai avansată apare tendința de a exprima conținutul vieții noastre într-un limbaj întemeiat pe dezvoltarea la un nivel superior a virtualităților muzicii populare — virtualități ce nu au fost exploatate încă pe deplin și care reprezintă o bogăție de o extremă originalitate — decît printr-un limbaj străin de sensibilitatea poporului nostru, de evoluția naturală a muzicii noastre, cum este de exemplu limbajul dodecafonic, la modă în unele cercuri din Apus.

Problema limbajului muzical a fost desbătută în strînsă legătură cu cea a conținutului pe care este el chemat să-l exprime. In cuvîntul său, compozitorul *Nicolae Buicliu* a exprimat părerea că nu există un limbaj muzical depășit ci cel mult un conținut, o sensibilitate depășită. Acest punct de vedere a fost combătut atît de alți vorbitori cît și în concluziile consfătuirii.

Theodor Bratu, referindu-se la genul cîntului de masă și coral s-a ridicat împotriva limbajului depășit, folosit de unii compozitori care au alunecat pe panta „folclorismului". Această problemă a folclorismului nefiind înțeleasă de unii din participanți, aceștia au crezut că este vorba de o critică la adresa folosirii cîntecului popular în muzica cultă. Dar justa definire a noțiunii de folclorism dată de către vorbitori ca *Tiberiu Alexandru, Alfred Mendelsohn* și *Zeno Vancea* a contribuit la spulberarea acestei confuzii, subliniindu-se faptul că prin „folclorism" se înțelege folosirea necreatoare, primitivistă, a melosului popular.

O altă problemă importantă ridicată în ședința a fost aceea a accesibilității. S-a emis astfel părerea că publicul muzical este judecătorul suprem al operei de artă care i se prezintă și că primirea imediată de către public a unei creații este cel mai valabil criteriu de apreciere a accesibilității și a valorii unei lucrări. Această părere a fost analizată critic de către o serie de vorbitori care au subliniat că în condițiile actuale, problema accesibilității trebuie pusă, ținîndu-se seama de existenţa unor gusturi şi grade de pregătire muzicală diferite în rîndul publicului, precum şi de faptul că o interpretare defectuoasă la o primă audiţie poate face o lucrare să nu fie bine primită de auditori. Desigur că în ultima instanţă pătrunderea unei lucrări în conştiinţa publicului este elementul cel mai important dar problema nu poate fi privită simplist, cerîndu-se ca această pătrundere să fie imediată în orice împrejurări.

In strînsă legătură cu problema accesibilităţii a fost desbătută aceea a varietăţii genurilor muzicale care trebuiesc abordate de compozitori. In publicul muzical vor exista la unii preferinţe pentru unele genuri iar la alţii pentru altele. Este o datorie de onoare a compozitorilor de a da în genurile în care crează, lucrări de cea mai înaltă valoare astfel încît în tabloul general al muzicii noastre să existe în fiecare gen creaţii remarcabile şi deci capabile să satisfacă şi să ridice ansamblul iubitorilor de muzică. Compozitorul Ovidiu Varga a arătat însemnătatea unor genuri mai accesibile cum sînt rapsodia, suita de dansuri, cîntecul de masă. Compozitorul *Max Eisikovits* a expus pe larg unele probleme ale creaţiei corale şi ale activităţii de interpretare a ei, legîndu-le de cele ale educaţiei muzicale a copiilor şi păturilor largi de iubitori de muzică. De asemenea, o serie de participanţi la discuţii au atacat problematica genului muzicii uşoare, subliniindu-i însemnătatea.

O temă discutată de mulţi a fost aceea a creaţiei şi orientării tineretului. Constatîndu-se existenţa unei pleiade de tineri compozitori care dovedesc un indiscutabil talent şi o bună pregătire de bază, s-a arătat că problema tineretului trebuie discutată cu mare atenţie, ţinîndu-se seama de sarcinile de răspundere care stau şi în faţa tinerilor pe drumul dezvoltării muzicii romîneşti. De fapt, în această problemă discuţia a reprezentat un mic preambul la dezbaterea pe această temă care va fi organizată în mod special într-un viitor apropiat. Vorbitorii au relevat necesitatea ca atît tinerii cît şi cei vîrstnici să capete mai mari posibilităţi de documentare cu privire la evoluţia muzicii contemporane, subliniindu-se faptul că lărgirea orizontului muzical nu trebuie niciodată să ducă la părăsirea poziţiilor noastre, de afirmare a unei muzici romîneşti originale, sănătoase, legată de popor, de idealurile vieţii sale noi.

Vii dezbateri au avut loc în jurul criticii muzicale. Mai toţi vorbitorii au relevat însemnătatea criticii în consemnarea şi îndrumarea fenomenelor din viaţa noastră muzicală. Pentru a răspunde înaltelor exigenţe ce se pun astăzi în faţa criticii, trebuie ca aceasta la rîndul ei să fie bine îndrumată pe linia unei principialităţi consecvente. Au fost criticate acele articole din presa noastră în care unii critici tineri au lăsat să se creeze confuzii în probleme esenţiale ale esteticii muzicale. Aportul tinerilor la critica şi muzicologia romînească a fost însă în general salutat de vorbitori, aceştia subliniind că majoritatea tinerilor critici caută în mod sincer să găsească drumul spre adevăr. S-a accentuat necesitatea ca muzicologii noştri să contribuie activ la prezentarea peste hotare a adevărului despre muzica romînească spre a zădărnici afirmaţiile greşite sau chiar duşmănoase care se fac cu privire la cultura noastră muzicală. Pe de altă parte, activitatea subsecţiei de critică din secţia de muzicologie a fost criticată subliniindu-se necesitatea ca, aşa cum creaţia compozitorilor este analizată şi discutată în secţii, şi roadele activităţii unui muzicolog sau critic să fie supuse unei discuţii competente în subsecţia respectivă. Acest lucru va contribui la îmbunătăţirea activităţii criticii muzicale din ţara noastră.

Paralel cu problemele activităţii creatoare a compozitorilor şi muzicologilor noştri, s-au dezbătut cele ale interpretării şi propagandei muzicii romîneşti pe toate planurile. In cuvîntul directorului muzicii din Departamentul Culturii al Ministerului Invăţămîntului şi al Culturii, tov. *Constantin Rădulescu,* aceste probleme au ocupat un loc însemnat. Difuzarea muzicii romîneşti prezintă aspecte variate, de la cele legate de activitatea filarmonicilor de stat la cele ale muzicienilor amatori. Vorbitorii au remarcat că Uniunea are un rol important în îndrumarea interpretării muzicii romîneşti în variatele ei forme. Activitatea întreprinderii de discuri „Electrecord" — care nu oferă încă în suficientă măsură iubitorilor de muzică creaţii simfonice şi de muzică de cameră de compozitori romîni, şi care nu are întotdeauna un suficient discernămînt şi destulă principialitate în alegerea pieselor de muzică uşoară pe care le difuzează — a fost criticată de diferiţi participanţi la discuţii.

In legătură cu activitatea filialelor şi cenaclelor Uniunii, punctul de vedere exprimat în raportul filialei Iaşi care avea o notă descurajantă, a fost criticat atît în cadrul discuţiilor de către secretarul Uniunii Compozitorilor *Alfred Mendelsohn* cît şi de secretarul filialei Cluj — *Liviu Comes* — care au subliniat că exigenţa mereu crescîndă faţă de nivelul muzicii noastre este necesară şi trebuie să constituie un stimulent pentru toţi creatorii cu simţ de răspundere şi nici de cum un motiv de descurajare.

Interesantelor dezbateri care au avut loc pe marginea rapoartelor şi planului de acţiune al Uniunii le-a urmat ampla cuvîntare a maestrului *Ion Dumitrescu,* Prim secretar al Uniunii, care a tras concluziile şedinţei.

Concluziile maestrului Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor

Am să încerc să trag concluziile acestei dezbateri. Expunerea mea se va împărţi în două şi anume : în prima parte voi prezenta o dare de seamă şi o extragere a principiilor din tot ce s-a raportat ; în a doua parte voi face o trecere în revistă a tuturor discuţiilor şi acolo unde este cazul să dau un răspuns sau să netezesc o situaţie, să limpezesc ceva, am să mă opresc.

Şedinţa de azi o aşteptam şi o rîvneam de mult, dar din cauza unor condiţii neprielnice în care se găsea pînă acum o săptămînă localul nostru, nu puteam s-o facem. Am aşteptat, am făcut toate sforţările şi în momentul cînd această sală a fost proprie pentru a vă primi, ne-am gîndit să convocăm această şedinţă cu probleme de creaţie, de organizare a difuzării şi susţinerii creaţiei. Nu este prima şedinţă de creaţie, cum s-a afirmat pe nedrept de multe ori în discuţii. S-au ţinut astfel de şedinţe pe parcurs, în continuu. Desigur însă că niciodată, una de importanţa acesteia.

S-au ţinut chiar în momentele cele mai grele, cînd am preluat conducerea acestei Uniuni şi cînd nu exista, cum bine ştiţi, decît o Uniune împărţită în două servicii : unul în Piaţa Amzei şi unul în Piaţa Sf. Gheorghe. Deşi ne hărţuiau probleme organizatorice de cea mai mare însemnătate, discutam, aşa cum puteam, probleme de creaţie şi probleme ideologice. Şi cel mai important lucru pe care l-am făcut noi la un moment dat, a fost înfiinţarea acestor secţii de creaţie, cu birouri bine definite şi cu muncă organizată. (Mai ales cînd am scăpat de acele comisii, zise de îndrumare, care erau nişte fantome !). Este adevărat că acestor birouri şi acestor acţiuni care se duc acum în aceste secţii li se pot aduce (mai ales dacă n-aţi asistat la discuţiile care s-au dus în Uniune pînă la înfiinţarea secţiilor) fel şi fel de critici. Putem să criticăm munca în birouri, dar nu putem să criticăm deocamdată, fără argumente foarte puternice, sistemul de organizare. Dacă noi găseam pînă acum un sistem mai bun de organizare a Uniunii, fiţi siguri că vi-l anunţam în plan şi ne străduiam să-l punem în aplicare. Am înfiinţat atunci cele 3 secţii de creaţie (secţia de muzicologie în subsecţii; subsecţia didactică nu exista, un timp s-au dus discuţii şi în privinţa celei de folclor, pînă cînd toate au luat un contur).

Lucrurile, poate, nu sînt ajunse la perfecţiune şi aceasta nu atît din cauza noastră, ci din cauza împrejurărilor, pentru că nici nu ştiţi ce greu se poate urni o căruţă în care fiecare om este sau vrea să fie o personalitate. Fiecare om are în această problemă părerile lui şi respectă prea puţin pe ale altuia. In aceste secţii s-a organizat munca în două feluri : o muncă de investigaţie, de cunoaştere a creaţiei şi problemelor ei de către membrii birourilor de secţii, care sînt în acest scop mandatarii Comitetului Uniunii. Aşa cum adunarea generală a Uniunii numeşte trei cenzori pentru a verifica gestiunile financiare şi buna funcţionare a aparatului administrativ, Comitetul numeşte un grup de oameni de cea mai mare încredere pentru verificarea creaţiei compozitorilor, pentru menţinerea la un nivel înalt a creaţiei, a acestor bunuri de consum obştesc — dacă pot să spun aşa — pe care le dă fabrica noastră în plină producţie, care este Uniunea Compozitorilor. Aceste grupuri de oameni care formează birourile secţiilor, au sarcina, în primul rînd, să fie în contact permanent cu creaţia, să o cunoască, s-o inventarieze, să-şi dea părerea competentă despre ea într-o condică. Indrumarea propriu zisă a creaţiei, mai ales pentru că această creaţie a crescut considerabil în ultima vreme, se face în cenacle. Compozitorii şi-au sporit activitatea, problemele s-au înmulţit, lucrările vin grămezi la Uniune, cum bine aţi auzit din statisticile pe care înadins le-am lăsat în rapoarte. Intr-un an de zile, cîteva sute de piese trec pe sub ochii acestor oameni care s-au devotat în slujba comitetului Uniunii şi a obştei, în slujba acestei comunităţi de gîndire, ca să poată identifica toată creaţia care altfel s-ar răspîndi definitiv şi s-ar pierde neştiută în toată ţara.

Aceşti oameni lucrează cu uşile închise ? Oarecum, da. (Aparent şi la propriu spus). In fond, nu ! S-a discutat problema aceasta în 4—5 şedinţe de Comitet. Vă închipuiţi dvs., discutînd din punct de vedere practic : membrii biroului secţiei de muzică simfonică se adună în fiecare miercuri. Aceşti 6—7 oameni, care au şi alte treburi — sînt profesori, dirijori, au fel de fel de obligaţii —, stau în fiecare miercuri, de la ora 5 pînă noaptea tîrziu, ca să analizeze partiturile compozitorilor. In ce scop le analizează ? Ca să-şi dea seama ce şi cum se scrie. După ce discută între ei, întocmesc referate, ca să putem apoi organiza discuţii în cenacle, în baza acestor constatări. Ce s-ar întîmpla oare dacă în aceste secţii, fiecare compozitor ar veni şi ar aprinde discuţii ? Iertaţi-mă, dar dvs., aţi asistat astăzi numai la un număr de 25 de vorbitori, care, ţinuţi fiind cu grije pe făgaşul discuţiilor principiale, totuşi unii şi-au expus din plin personalitatea în această sală. Vă închipuiţi dvs., cei 400 de compozitori din ţară şi încă alţi foarte mulţi pretinşi compozitori, neînscrişi încă în Uniune, care îşi trimit compoziţiile Biroului şi vor neapărat să asiste şi să discute în momentul cînd li se judecă lucrările! Vă închipuiţi acum deasemeni pe cele şapte victime...

Şi eu am făcut pe vremuri parte din astfel de comisii în care toţi membrii erau victime... Ne strîngeam regulat şi primeam lecţii de la fiecare compozitor care venea — departe ca să putem cîndva îndruma noi vreun compozitor. Intr-o singură şedinţă, dacă puteam în 4—5 ore să vedem trei lucrări şi ne pierdeam un timp incomensurabil cu oameni care nu vor niciodată să priceapă că lucrările lor nu sînt cele mai bune din cîte s-au scris.

Comitetul Uniunii are încredere în maeştrii din birourile secţiilor. Ei lucrează, discută şi întocmesc referate sumare din care noi, Conducerea, Comitetul şi mai departe toţi, ne putem da seama la ce nivel sînt lucrările noastre.

S-a decis, tot atunci, ca îndrumarea să se facă pe principii, studiată în cenacle, în discuţii şi în şedinţe de secţii deschise. Şi am inaugurat atunci primul ciclu de cenacle, care timp de doi ani de zile au mers şnur, pînă în momentul cînd ne-am mutat.

In momentul de faţă începem din nou ciclul de cenacle şi discuţii publice. In cenacle, lucrările se analizează după studiul care s-a făcut întîi în secţii. Ca să poată lucra nestingheriţi, ca să poată referi fără sentimentalisme şi fără presiuni, ca să nu-şi piardă vremea în discuţii inutile împrejurul pianului, s-a hotărît să se lucreze în colectivul respectiv fără autor de faţă.

Vreau să spun mai departe că vom începe de astă dată o campanie mare de îndrumare a creaţiei în cenacle. Cu aceste ocazii, fiecare secţie îşi va aduce la analiză ce crede ea că este mai interesant. Din acest buchet de piese care se prezintă şi din referatele care se întocmesc de către secţii şi din discuţiile publice care le urmează, din concluziile care se trag la fiecare cenaclu se pot trasa, în linii mari, aşa cum se cade, îndrumări creaţiei. Pentru că muzica noastră care a devenit vastă, n-ar putea altfel să fie cuprinsă nici de 8—10 birouri care să facă cu schimbul, să stea de vorbă cu fiecare în parte, să-i analizeze creaţia personală la domiciliu, să-i dea sfaturi, ba chiar să-i prelucreze operele. Prin urmare, să încetăm odată cu această veche teorie care a mai fost dezbătută la început, cînd am făcut reforma îndrumării creaţiei acum 3 ani şi mai bine. Am înţeles odată lucrurile, am pus la punct organizarea. Această formă de discuţii deschise în secţii, după analiza prealabilă în birouri, este, de altfel, forma cea mai bună în momentul de faţă, practicată de compozitorii sovietici şi de cei de peste tot.

Şedinţa de astăzi nu trebuie să fie o plenară, aşa cum s-a spus. Noi ne-am gîndit şi am studiat, nu lucrăm întîmplător. Nu putem să apărem direct într-o plenară, intrînd în sala plină de oameni, să începem să propunem principii şi să tragem concluzii după ce discutăm confuz lucruri foarte delicate. Am ales un număr de oameni pe care i-am considerat că sînt cei mai aproape de probleme şi deci în măsură să ne poată da o mînă de ajutor. Şi cred că nu ne-am înşelat. Am avut într-adevăr aici, în special dimineţile, o sală de oameni care au gîndit, care au luat cuvîntul, care şi-au spus părerile cu destulă competenţă, chiar dacă părerile lor nu au fost întotdeauna cele mai potrivite.

Şedinţa de astăzi pune bazele unei noi vieţi în Uniunea Compozitorilor. Dar nu a unei vieţi care începe numai de acum, din neant, ci a unei etape noi, a unui important salt calitativ, care nu putea să fie făcut fără o prealabilă bună organizare administrativă. Sîntem acum într-o fază în care în această Uniune, problemele administrative, rezolvate în bună parte, ne dau mai mult răgaz să ne ocupăm de cele de creaţie.

După această şedinţă de Comitet, va veni o alta, fără îndoială cît mai curînd, care se va ocupa numai de problemele administrative ale Uniunii. Sînt lucruri peste care nu putem trece. Acestea constituie baza noastră materială, care trebuie să fie ordonată şi pusă la punct.

Am ţinut să mă clarific de la început, întrucît din discuţiile de toate felurile reiese senzaţia, adesea, că ne putem sufoca, că ne putem împotmoli. Problemele vor fi disecate şi strînse într-un mănunchi şi publicate. La momentul cuvenit, cînd vom socoti, vom discuta cu toţii. Vom aduna toată lumea şi dacă vom putea reuşi să-i determinăm pe toţi să se axeze pe problemele principale, vom discuta toate problemele de creaţie şi de susţinere a creaţiei.

Pînă atunci, am vrut să fac o mică întroducere şi o punere la punct a lucrurilor.

Aş vrea să trec acum mai departe, în zbor, peste referate şi peste munca secţiilor şi să dau unele indicaţii din partea Conducerii. La secţia de muzică simfonică, ca şi la toate celelalte secţii, referatele au fost studiate şi sprijinite de Conducere şi forurile noastre superioare. Aceşti oameni nu s-au prezentat cu referate nepregătite, fără bază, care să nu oglindească toate problemele ce trebuiesc puse şi analizate în şedinţe. Prin urmare, cu această metodă de lucru, referatele au arătat lucrurile cît se poate de clar. Se înţelege că toate strădaniile s-au îndreptat pentru a oglindi situaţia creaţiei cît mai veridic. N-am vrut să acoperim nimic şi nu ne-am dat la o parte din faţa unor probleme delicate.

La secţia de muzică simfonică şi de cameră s-a lucrat frumos. Există o comisie formată din oameni conştiincioşi, care ţin şedinţe regulat şi întocmesc referate. Toată vremea i-am sfătuit ca aceste referate să fie făcute adîncit şi cît mai precis, să cuprindă cu claritate caracterizarea esenţială a operei pe care au analizat-o. Au avut condiţii de lucru prielnice ca aceste discuţii interioare să fie întotdeauna complet libere, am lăsat toată libertatea de acţiune birourilor secţiilor; niciodată noi, Conducerea, nu ne amestecăm neprincipial şi nu vrem să le strîmtorăm munca. Numai în momentul cînd ni se semnalează defecţiuni mai mult sau mai puţin grave, intervenim pentru punerea la punct a lucrurilor. Secţiile lucrează independent, cercetează, analizează, discută şi fac propuneri Conducerii. Au o putere foarte mare.

Trasăm sarcină Secţiei de muzică simfonică, de cameră, de operă şi balet să intensifice eforturile pentru mobilizarea compozitorilor în direcţia genurilor mai puţin prezente în creaţia din ultima vreme: muzica programatică şi muzica vocal-simfonică. De asemenea, să reia în scurtă vreme discuţiile organizate cu plenul secţiei.

In secţia de muzică de masă s-a făcut un referat foarte conştiincios, secţia de cîntece de masă a lucrat mult şi regulat, a cercetat lucrări foarte multe, dar genul în sine, producţia de cîntece de masă, nu este la înălţimea pe care o dorim. Producţia de cîntece de masă s-a axat în ultima vreme pe prelucrări de folclor foarte bune, pe o serie de cîntece care au ieşit din comun prin tratarea lor superioară şi prin meşteşugul cu care au fost realizate. Foarte bine. Noi am susţinut această acţiune şi o susţinem cu toată forţa. Insă, aşa cum s-a discutat, am rămas în urmă cu cîntecele patriotice, în special cu cîntecele simple dar puternice, pe care să le preia masele. Deci trebuie să dăm o mare bătălie cu toţii şi trasăm sarcină biroului secţiei de cîntece de masă să se ocupe intens de aceasta.

Este adevărat că peste tot unde am umblat şi am avut discuţii, cîntecul de masă constituie permanent o problemă nerezolvată perfect în înţelesul pe care i l-am precizat. Se spune deobicei că acest gen este într-un impas. Probabil că în acest domeniu se caută în momentul de faţă ceva. Şi eu cred că din cercetările şi din tatonările care se fac azi în lărgirea sferei muzicii vocale şi din forţa cu care ne sbatem să impunem acest gen cît mai mult în atenţia publicului, va ieşi o nouă înflorire în domeniul cîntecului de masă.

Maestrul Eisikovits, cu care am avut de altfel mai înainte şi o discuţie personală, ne-a înfăţişat o problemă foarte justă, pe care noi ne-o însuşim întru totul. In această ţară, în care tradiţia instrumentală nu este o tradiţie de mare forţă, ar fi trebuit să ne străduim mai mult pentru genul vocal. Decît să pornim de la înfiinţarea a 20 orchestre simfonice, cum s-a spus aici, mai bine porneam de la 20—30 coruri de stat bine organizate şi mai puţine orchestre, deocamdată.

Inflorirea unei culturi vocale-corale de mare înălţime în această ţară, apoi trecerea acestei culturi în popor, preluarea de către popor a tehnicii vocale, ar fi dus mai curînd la înţelegerea muzicii. Pentru că dacă în domeniul instrumental, puţini sînt oamenii care cîntă la instrumente şi pot înjgheba o orchestră, în domeniul muzicii vocal-corale, aproape fiecare poate să cînte într-un cor sau poate să asculte un cor. Muzica instrumentală e mai greu de înţeles, pe cînd muzica vocală cu text este mult mai accesibilă şi la îndemîna maselor. E necesar să se studieze acest lucru. Ştiţi de exemplu că clujenii ne-au atras atenţia că în tot Ardealul nu există decît un singur cor profesionist şi acest cor angajat şi plătit de noi este micul cor al Uniunii Compozitorilor din Cluj, care numără 28 de persoane. Or în acest centru, cultura corală ar putea să dezvolte foarte mult gustul şi să-l îndrepte mai uşor spre muzica instrumentală. O mare bătălie trebuie să ducem pentru susţinerea prestigiului acestei secţii de cîntece de masă. Sînt cu totul de acord cu maestrul Eisikovits care insistă pentru lucrările scrise cu tehnică înaltă, care să servească expresiunea unui conţinut nou. Sînt cu totul alături şi admir din toată inima pe compozitorii care se străduiesc să scrie pentru cor lucrări de mari proporţii, de amploare pe texte interesante cu conţinut important. Sîntem însă la fel alături de compozitorii care reuşesc ca din elemente foarte simple, din cele mai simple melodii şi din cea mai normală şi simplă armonie să creeze cîntece frumoase pentru popor, pentru masele mari, care să cînte peste tot, să trăiască şi să devină cîntece mobilizatoare în lupta care se duce astăzi la noi pentru construirea acestei alte vieţi decît a fost. Fără îndoială, deci, că această secţie de cîntece de masă are o mare misiune. Noi i-am acordat toată importanţa prin despărţirea ei de secţia de cîntece distractive şi de muzica de dans. De ce? Pentru că am constatat că mereu pune probleme cu totul deosebite.

In secţia de muzică uşoară şi de dans sînt încă pînă azi probleme extraordinar de grele. Dar nu ni se poate cere nouă, Uniunii, rezolvarea tuturora. Intîi şi întîi, că noi nu sîntem organizaţie de stat, adică nu sîntem putere de stat, ci sîntem organizaţie de masă. Noi nu avem decît misiunea să producem, să îndrumăm creaţia, să îndemnăm, să criticăm, să atragem atenţia, să ne zbatem. Nu în mîna noastră stă organizarea orchestrelor, nu în mîna noastră stă controlul lor, nu în mîna noastră stătea pînă acum 7 ceasuri tipărirea muzicii noastre *). Cel mai mare lucru însă pe care putem să-l facem este următorul: începînd de astăzi, de cînd avem în conducere editura de muzică, să dăm bătălie pentru tipărirea promptă a lucrărilor de

---

*) In cursul şedinţei s-a anunţat înfiinţarea Editurii Muzicale (n. r.).

muzică uşoară şi lansarea lor în condiţii bune. Acest lucru va rezolva în parte problema muzicii uşoare. Sîntem acum conducătorii acestei edituri, nu pentru a ne face aici un fief, nu pentru a ne tipări lucrările noastre personale, ci din contră, pentru a susţine într-adevăr cu competenţă creaţia romînească. Fără discuţie că vom lansa zi de zi muzica uşoară.

Noi avem totuşi o mare şi frumoasă producţie de muzică uşoară. Vă spun acest lucru, fără nici o laudă exagerată. Avem compozitori care ştiu să scrie şi care au fost îndrumaţi bine către melodia frumoasă, către conţinutul optimist, legat de viaţă. Muzica noastră uşoară nu este o muzică făcută pentru depravarea sufletelor, pentru stricarea caracterelor, pentru degenerarea rasei umane. Pentru ce deci trebuie să aruncăm tot ce este al nostru şi să importăm tot ce este străin chiar cînd ceea ce este străin, fiind ambalat mai strălucitor, ne atrage atenţia? Pentru ce neapărat trebuie să lepădăm tot ce creează compozitorii noştri şi să importăm o muzică străină, care nici măcar nu ne poate învăţa mare lucru?

Poate că ar fi cazul să vorbim cu această ocazie de acel patriotism fierbinte pe care sîntem datori să-l simţim, pînă la urmă! Nu se poate ca în epoci de mari prefaceri în care lumea se schimbă, să nu ne legăm de popor şi să nu stăm lîngă popor ca să-l ridicăm. N-au rămas în istoria omenirii decît acei oameni care au ştiut în momentele de mare intersecţie să se lege de poporul lor şi să meargă cu el. La rîndul lui, poporul a răsplătit din plin pe toţi aceşti oameni.

Poporul susţine pe fiii lui, care-l slujesc, poporul este gata să apere, este capabil să treacă peste veacuri şi în toată lumea pe toţi care şi-au pus sufletul pentru el.

Citiţi istoria! Cîţi dintre marii oameni care au rămas în istoria popoarelor, şi sînt cinstiţi astăzi, n-au luptat pentru ridicarea poporului lor? Toţi cei care s-au desolidarizat, toţi cei care au întors spatele unei culturi naţionale în momentele de ridicare, de prefacere, toţi aceştia nu există nicăieri. E inutil să-i căutaţi.

Se vedeţi dv. în Franţa, ce înseamnă patriotismul poporului francez! Să vedeţi cum cinstesc pe fiecare om care a pus o cărămidă cît de mică la temelia acestei mari culturi, care este cultura franceză. Să nu mai vorbim de patriotismul omului sovietic; am traversat de două ori Uniunea Sovietică în lung şi în lat şi am fost impresionat de marele patriotism al acestui popor.

Cînd lucrezi pentru poporul tău, nu mai poţi avea pretenţii de toate felurile; adică nu eşti un om mofturos; nu doreşti neapărat glorie universală şi dacă n-o ai imediat, nu mai compui; nu doreşti să compui în aşa fel încît numai tu să te înţelegi cu alţi cinci oameni. Sufleci mînecile şi spui: aici e nevoie de ceva, hai să facem, ne cheamă poporul — să mergem, e nevoie de un cor mai simplu, pentru o formaţie de muncitori, — să-l scriem, e nevoie de o muzică mai simplă, de o rapsodie, bunăoară, — scriu o rapsodie şi, cînd am timp, scriu şi un lucru mai mare. O rapsodioară scrisă cu dragoste de un compozitor cu talent şi care serveşte publicul larg, face mai mult decît o simfonie cu pretenţii, care stă şi zace într-un sertar; uitaţi-vă la cehi, ei au un patriotism cu totul deosebit. Cehii pentru Smetana, pentru Novac, pentru Dvorak, pentru Janacek fac lucruri extraordinare. Smetana a scris în timpul lui Wagner cu mijloace mai modeste. Nu se poate spune că: „Moldova“ sau celelalte poeme ale lui Smetana sînt scrise cu o tehnicitate şi cu un „modernism“ turburător. Şi cu toate acestea, Smetana este cinstit de poporul cehoslovac şi, prin el, de toată lumea.

Musorgski s-a gîndit şi s-a străduit să fie cît mai aproape de popor. Compozitorii grupului celor cinci s-au gîndit să scrie muzică mai apropiată de poporul lor şi au înfăptuit prin aceasta două lucruri: au fost patrioţi şi au făcut în acelaşi timp muzică mare. Mulţi credeau atunci — şi astăzi poate — că Musorgski nu este un rafinat, că muzica lui, „miroase a iuft“. Pe măsură ce înaintăm însă în timp, ne dăm seama de marele şi incontestabilul geniu al lui Musorgski şi de nemaipomenitul lui rafinament. Musorgski va fi din ce în ce mai mare şi mai cunoscut. Prin urmare, este o forţă a poporului care ne cheamă, ne susţine şi ne poartă peste veacuri, de care sîntem datori să ne ataşăm.

Eu pledez mai mult pentru tineretul nostru. Aş dori ca această fragedă tinereţe a dv. ca şi a noastră a tuturor celor mai puţini fragezi, să n-o dispersăm în căutări fără scop, nelegate de viaţă, de o problematică care interesează într-adevăr poporul nostru în acest timp. Nu uitaţi că trăim într-o epocă şi într-o ţară; şi în acest timp şi în această ţară trebuie să corespundem vieţii şi oamenilor noştri pentru că dacă nu corespundem, devenim inutili.

Aceasta este părerea mea clară.

In ceea ce priveşte mai departe muzica uşoară, fără discuţie că vom da bătălie ca să cîntăm în primul rînd cîntecele noastre şi să decidem pe toată lumea să ni le cînte. Tipografia va fi fără îndoială elementul de bază prin care noi vom putea împinge creaţia noastră. Dar întîi să fie bună.

Un cîntec scris bine (chiar dacă nu este întotdeauna colosal) lansat bine, ambalat bine şi impus bine, va prinde. Cum a putut să prindă oare „Bella, bella donna“, care ne-a spart urechile o vară şi o iarnă, cum au putut să prindă atîtea inepţii care nu aveau nimic în ele? De ce prind mambele şi sambele care adesea nu sînt nimic; un şir de formule primitive şi de progresii aşezate pe gamă. Cum au prins atîtea lucruri?

Este moda unor oameni lipsiţi de patriotism, care, cînd trebuie să asculte o piesă romînească la concert (chiar dacă este „dodecafonică") numai pentru că este romînească se scoală şi pleacă. Nu vor să asculte. Este o tendinţă. Dau năvală să danseze rock and roll, nu de amorul artei sau pentru că îi mînă un nobil imbold spre mişcare sau spre o manifestare artistică.Este o modă, o superficialitate, o molimă ca şi epidemia oamenilor care, atunci cînd toţi se bărbieresc, ei îşi lasă barbă, ca să atragă atenţia. [Psihologia omului cu barbă (neprofesională) nu este o psihologie de nebăgat în seamă; aceştia sînt oamenii care vor cu orice chip să spună: „nu avem alte calităţi, uitaţi-vă la noi, nimic n-am făcut, n-am putut să învăţăm, nu vrem să muncim, dar purtăm o barbă, noi sîntem cineva, uitaţi-vă la noi!] Este, pînă la urmă, o ostentaţie gratuită, pornită fără îndoială din lipsa de patriotism, de aderenţă la nevoile, la viaţa normală a acestui popor, care munceşte, care vrea să se ridice cinstit, care în toată viaţa lui are manifestări decente şi serioase. Distracţii pentru oamenii intelectuali şi fini se găsesc de toate felurile. (Dar prea puţini îşi lasă bărbi la noi şi prea puţini dansează prosteşte rock and roll, ca să merite prea multă vorbă...).

In privinţa cîntecului de mase şi a muzicii uşoare, o gravă problemă este problema textierilor. Şi eu subliniez încă odată această separare a scriitorilor şi poeţilor noştri de genul textelor pentru cîntece, cantate, oratorii, opere şi pentru muzica uşoară.

Nu putem avea librete bune de operă, pentru că nu tentează şi nu interesează pe nimeni să le scrie, nu putem avea texte bune de cantate şi nici versuri pentru cîntece. S-a dărîmat şi bruma de colaborare de odinioară.

Nu putem aduce aici, în sînul nostru, nici măcar la discuţie un grup de scriitori şi poeţi, deşi au obligaţia să vină. Au primit trei invitaţii pînă acum, să trimeată aci delegaţi, să ia cuvîntul, să stea de vorbă şi să-şi ia angajamente. A venit numai tovarăşa Nina Cassian, care ne-a făcut o dizertaţie foarte frumoasă despre muzică (numai despre muzică), despre realism, despre tineretul muzical, despre alte multe lucruri, şi a plecat. N-am auzit aici nici un glas autorizat despre această chestiune.

Vedeţi cîte probleme sînt încă deschise? Ce fel de cîntece de mase să facem, ce fel de muzică uşoară, fără texte? Dar cantate, dar oratorii, dar opere şi operete? S-au transformat bieţii compozitori în textieri, au pătruns în aceste genuri fel şi fel de oameni nepregătiţi, au scăzut nivelul, au coborît prestigiul genurilor şi împiedică evoluţia. Este o mare problemă pe care trebuie s-o rezolvăm. Se poate înfiinţa aici o secţie de poeţi şi scriitori colaboratori, dar nu putem înfiinţa în fiecare zi cîte o secţie, cîte o editură, cîte un serviciu de drepturi, suplinind mereu ceea ce nu fac alţii.

Atunci trebuie să luăm aici şi „Electrecordul", să punem să imprime discuri de muzică bună romînească... Ar trebui să luăm şi orchestrele de muzică uşoară şi pe interpreţi, pe toţi... De la Ministerul Culturii aceştia au trecut la Sfatul Popular. Am chemat şi pe reprezentanţii Sfatului Popular aici. Ne-am gîndit să punem bazele unei colaborări. E mare nevoie. Se sufocă muzica noastră uşoară. L-am invitat pe responsabilul cultural al Sfatului Popular să vină în mijlocul nostru. N-a putut să vină. Trustul Alimentar punea pe orchestranţi să cureţe cartofi şi-i prelucra la şedinţe despre preţurile mîncărurilor şi alte treburi ale ospătarilor.

Dacă în momentul cînd s-a înfiinţat acest oficiu al muzicanţilor pe lîngă Sfatul Popular, cea mai mare forţă muzicală din ţară, care se ocupă cu problemele de creaţie şi de susţinere a creaţiei romîneşti — Uniunea — care are şi o secţie de muzică uşoară, n-a fost nici măcar consultată, dacă invităm oamenii la colaborare şi nu vin, dacă oferim sprijin şi nu se primeşte, dacă ne zbatem singuri, nu o să putem face nimic. Trebuie să cerem sprijinul organelor de partid şi de stat şi vom fi ascultaţi ca întotdeauna.

In privinţa muzicii uşoare însă, subliniem încă odată: nu este aici numai o problemă de creaţie ci şi o problemă de difuzare. Problema de lansare şi difuzare ţine de orchestre, de editură, de discuri, de reclamă, de promptitudinea lansării, de texte bune, de şanse. Editura o avem acum. Sîntem deci datori să rezolvăm tipărirea muzicii uşoare. Orchestrele ne scapă deocamdată din mînă. O să analizăm împreună şi cu Sfatul şi cu toţi cei în drept să vedem cum poate Uniunea să-şi spună un cuvînt acolo, cum putem să ne spunem un cuvînt peste tot, cinstit şi răspicat, cum putem să îndrumăm, să dăm ajutorul nostru şi atunci se va schimba situaţia. Trebuie ţinută în seamă o singură condiţie: ca membrii Uniunii, care lucrează disparaţi în diferite locuri, să fie alături de Uniune cu trup şi suflet, soldaţi în slujba propăşirii muzicii noastre şi atunci nu avem nimic de obiectat nimănui. Aşa cred că este normal.

In ceea ce priveşte muzicologia, pot spune că biroul secţiei a lucrat, e adevărat, nu atît cît ar fi trebuit. In unele subsecţii s-a lucrat şi mai mult, în altele mai puţin. Secţia de muzicologie se bazează pe un material uman care în momentul de faţă de abia se formează. Se ridică tot mai mulţi tineri de valoare. Nu ştiu la ce poate duce desfiinţarea secţiei de muzicologie de la Conservator, pentru că de abia se înfiinţase o mişcare muzicologică în această şcoală superioară. Fără îndoială că în comparaţie cu secţiile celelalte de creaţie, cea de muzicologie este o secţie mai restrînsă, care lucrează deocamdată cu un material uman fragil, care nu poate să dea deocamdată un randament foarte mare. Trebuie însă să subliniem impresionantul număr de lucrări care au apărut în ultimul timp. Există o mişcare vie, care promite.

Toate sînt bune în subsecţia de istorie, însă după părerea mea, a dv. şi a tuturor, se caută prea mult amănuntul în dauna principiilor şi în dauna fundamentelor istoriei muzicii noastre. Umblăm după papucii lui Caudella şi epoleţii nu ştiu cărui şef de muzică militară, umblăm după data de naştere, controversată la diferenţă de cîteva luni, în loc să ne angajăm la sintetizarea acestei istorii, s-o trecem prin filtrul logicii evoluţiei şi să începem să scrim istoria muzicii romîneşti. Cred că este momentul să ne ocupăm în primul rînd de figurile proeminente ale istoriei muzicii noastre, să le disecăm în special creaţia, să disecăm problemele, să le înviem operele. Majoritatea dintre lucrările înaintaşilor noştri sînt necunoscute, nepublicate, nestudiate. Analizînd aceste opere ale înaintaşilor noştri (operele muzicale ca şi cele teoretice), vom găsi elemente din care să putem scoate principiile de bază, direcţiile fundamentale ale istoriei muzicii noastre. Consider ca o sarcină de bază a secţiei de muzicologie să lupte pentru elaborarea unei prime înjghebări a istoriei muzicii romîneşti. Nu numai pentru învăţămîntul din conservatoare şi şcoli muzicale, unde de bine de rău există profesori care predau, ci şi pentru marele public, care se interesează foarte mult. Această istorie a muzicii romîneşti va stîrni dragostea şi interesul pentru problemele muzicale de azi. Să elaborăm în acest an — cu defecte, cum o fi — această istorie a muzicii romîneşti. Mai este necesar un lucru : trebuie alcătuit neapărat indexul general al compozitorilor şi al operelor lor, tradus în limbi străine şi răspîndit în toată lumea.

In privinţa subsecţiei de critică, vreau să intervin cu mai multă forţă. Se zice că este cea mai leneşă subsecţie, nu se strînge aproape niciodată, nu discută, nu ia în dezbatere articolele care s-au scris, nu intervine să-şi spună clar părerea. Trasez sarcină secretarului subsecţiei să-i convoace, să discute, să organizăm deci această subsecţie de critică. Este vina responsabilului, tov. Vasile Cristian, este vina noastră a tuturor. Nu aşteptaţi întotdeauna imbold de la cei de sus. Adunaţi-vă, aşa cum vă este datoria şi dacă iubiţi această subsecţie şi munca dv. Pentru că, fără îndoială, tot ce s-a spus aici despre turmentările provocate de critici sînt lucruri juste. Şi pentru ca să vă exemplific, n-am să mă refer imediat la afirmaţiile compozitorului Achim Stoia, sau la afirmaţiile celor care au luat cuvîntul aici, în special ale celor din provincie, care dau iama în critici şi-şi găsesc o scuză să spună „dacă critica ne-a turmentat, nu mai ştim ce să scrim, ne lăsăm de compoziţie, sîntem morţi de „critică“ şi rămaşi neîndrumaţi“. „Noi compozitorii din filiala cutare am murit din cauza inadvertenţelor din criticile lui George Bălan. Rugaţi-vă pentru sufletele noastre prost îndrumate“. (Anno Domini 1957) Amen“...

Vreau să vă spun că în ultimul an, în special, sau mai bine în ultimii doi ani, am asistat cu toţii impasibili la neorînduiala din critica noastră, la un fel de dezorientare, la o oscilaţie dintr-o extremă în cealaltă, fără să luăm măsuri, fără să intervenim, fără cel puţin să discutăm. Trebuia să vă strîngeţi în secţia dvs. şi acolo să discutaţi articolele, să chemaţi pe autori şi să ne punem de acord. Ce combatem şi pentru ce combatem ? Avem o direcţie, un scop ? Uitaţi-vă, de exemplu, într-o critică, după care, dacă ar fi să mă iau, ar trebui să mor şi eu de inadvertenţă critică. In articolul pe care l-a scris George Bălan despre Simfonietta mea, în care sînt de altfel lăudat, şi analizat în principiu cu competenţă, se începe printr-o afirmaţie care mi s-a părut foarte curioasă. El spune aşa : „Dacă Simfonia lui Şostakovici a produs consternarea academicilor, această lucrare (Simfonietta mea) a nemulţumit în schimb pe unii partizani ai ideii de înnoire radicală a limbajului. Şi îndeosebi pe aceia care se aşteptau să întîlnească un Ion Dumitrescu **cel puţin influenţat de tendinţele extremiste ale muzicii moderne**“ (Sublinierile mele sînt intenţionate).

Acum să luăm pe Ion Dumitrescu. Unii se aşteptau să întîlnească un Ion Dumitrescu (în această Simfoniettă) **„cel puţin“** influenţat de tendinţele extremiste. (Nu ştiu ce poate fi **„mai mult“).** Mai întîi Ion Dumitrescu toată viaţa a militat pentru o idee pe care v-o spune şi pentru care vă cicăleşte toată ziua. In al doilea rînd, Ion Dumitrescu s-a dezvoltat organic şi direct, nu în zig-zag, — în creaţia lui (atît cît a putut pînă astăzi, adică pînă la un anumit nivel). In al treilea rînd, Ion Dumitrescu are o funcţie oficială de îndrumare pentru care răspunde şi unde omul şi artistul trebuie să se contopească într-un exemplu pentru ceilalţi. Şi cu toate acestea, George Bălan îmi poate crea foarte uşor complexe, spunîndu-mi că „unii“ se aşteptau („unii“ la Bălan sînt nişte personaje fictive numai în parte, nu fictive suficient, sînt „unii“ care nu pot fi spuşi pe nume ; „unii“ există, s-ar putea să mă privească din sală) să mă vadă încălecat definitiv pe curentele extremiste „cel puţin“ şi pornind hai-hui pe coclaurile muzicii romîneşti. Iar Pegasul meu s-ar hrăni, pasă-mi-te, cu orzul şcolii naţionale. Aşa vor „unii“ chiar dacă nu vreau eu să fiu „modern“ şi „cel puţin extremist“.

La sfîrşitul aceleiaşi cronici, se spune: „Trio-ul lui Feldman, Cvartetul lui Silvestri, sau cantata lui Olah nu exclud Simfonietta lui Ion Dumitrescu“. Nu ştiu bine ce-o fi vrut să spună. De ce o fi pus aceste lucrări în antiteză cu sărmana mea Simfoniettă — şi mai ales de ce acestea totuşi n-o exclud din muzica romînească? Mai ales în urma discuţiilor de azi dimineaţă, cînd Doru Popovici a analizat cantata lui Olah „ca o grefare a sistemului dodecafonic-serial, pe melodii ceangăeşti“ — binevoitorii mei se vor grăbi să mă avertizeze: „A, maestre, ştiţi că acum este tendinţa asta, aşa, cu dodecafonismul în melodii ceangăeşti, cu chestii... cu lucruri de astea... — încît Simfonietta dv. nu este deocamdată exclusă, dar să ştiţi că...“ Şi turmentarea e gata. Vă întreb: să mai scriu sau nu? Ce credeţi? Mă rog, eu v-am citat un exemplu. Dacă eraţi mai atenţi la toată polemica deslănţuită între cei trei corifei, pornind de la Mihai Rădulescu, continuînd cu Nicolae Buicliu şi intervenind George Bălan, aţi fi văzut cum, fără vrerea lor, se băteau extremele. Intîi au pornit-o în „Contemporanul“, apoi N. Buicliu s-a mutat la „Gazeta Literară“, apoi polemica a rămas suspendată. Noi am tăcut, sau, cum se spune, nu ne-am băgat. Toată chestiunea asta însă a fost cît se poate de lipsită de miez, pentru că, în fond, Nicolae Buicliu nu milita pentru simplism şi reîntoarcere la înaintaşi, iar Mihai Rădulescu nu dorea dodecafonism în muzica lui N. Buicliu, iar Bălan, voind ca să-şi spună părerea, nu s-a fixat mai întîi la o părere **certă** şi deci a înteţit cearta. Micile exagerări în forma articolelor au stricat discuţia care putea fi interesantă.

La un moment dat a apărut un articol în „Sovietskaia Kultura“ despre problemele, frămîntările actuale în domeniul creaţiei la compozitorii sovietici, legat de critica făcută revistei „Sovietskaia Muzîka“ şi fostului redactor principal G. Hubov. A apărut în „Scînteia“ un articol în care se aduceau critici „Contemporanului“ şi lui G. Bălan, după ce de doi ani de zile, nimeni n-a luat niciodată o atitudine în contra confuziilor la momentul cuvenit. Doi ani de zile, G. Bălan a scris ce a crezut el că e bine. Toate aceste lucruri ar trebui să fie în stare să ne alarmeze pe toţi şi în special pe cei de la subsecţia de critică. Căci cine trebuie să se ocupe în această ţară cu problemele de critică şi muzicologie? Numai redacţia „Contemporanului“? Numai redacţia „Tribunei“ de la Cluj? In primul rînd noi, prin subsecţia respectivă.

Incă odată, fac un stăruitor apel la conducătorii acestei secţii şi subsecţii să ia în serios sarcina criticii. Eu stimez foarte mult pe tinerii noştri care au luat condeiul în mînă şi activează în critica muzicală. Critica lor e destul de combativă şi de multe ori este bine pusă la punct. Trebuie să începem să consolidăm o critică serioasă, să ne educăm un public de concert, să orientăm masele şi mai ales să nu dezorientăm compozitorii.

Am primit o scrisoare oficială cu en-tête-ul filialei din Iaşi, în care amicul meu Achim Stoia ne face reproşuri puternice. El scrie aşa: (e vorba de suita lui, premiată în 1952 cu Premiul de Stat, care pînă în momentul de faţă nu s-a tipărit) „Lucrarea nu a avut loc, pînă în prezent, să intre la tipar. Astăzi, cînd prelucrările sînt etichetate ca rurale, păşuniste şi cu miros de coada vacii, nu-şi mai are rostul de a fi dată la tipar. Astfel că renunţ la propunerea pentru tipar, mulţumindu-mă cu atenţia cu care m-aţi onorat“.

De unde scoţi, dragă Stoia, această lamentaţie, această ieremiadă? De unde ai constatat cele de mai sus? Din presă? Dar există undeva scris aşa ceva? Ai discutat cu cineva de la Uniune? Poate vrei să-mi răspunzi: „Dacă se face într-un articol o sublimă apoteozare a dodecafonismului, dacă se ia un interviu lui Goléa, dacă se vorbeşte confuz despre limbajul popular, am înţeles că eu cu coada vacii, trebuie să mă las de meserie!“ Poate că ai dreptate dragă Stoia. Toate aceste lucruri exagerate într-o parte şi în cealaltă, nu fac decît să deruteze pe compozitori şi pe critici, să deruteze publicul şi dezvoltarea muzicii noastre.

Sub acest aspect, munca pe care trebuie să o ducem în această secţie trebuie să fie o muncă energică şi competentă. O să determinăm cu timpul şi pe alţi oameni să ia pana în mînă. Trebuie dusă în toată presa o bătălie susţinută în mod conştient. Asta am avut de spus pentru secţia muzicologie.

Este vorba acum de subsecţia didactică. Vreau să vă spun despre această subsecţie un lucru: Ne-am zbătut mult pînă să o înfiinţăm şi foarte mult să-i găsim o formă bună. Acum sîntem organizaţi şi colaborăm cu Ministerul Invăţămîntului şi Culturii. In momentul de faţă problema educaţiei este o problemă de mare importanţă. Ar fi zadarnic să mai scriem muzică, dacă nu avem un public educat, care să ne înţeleagă. Inutil să ne zbatem pentru idealurile noastre artistice, dacă nimeni nu ne înţelege, dacă publicul ne întoarce spatele. Deci trebuie făcut ceva pentru educaţie.

In privinţa accesibilităţii, ne menţinem pe poziţia pe care am avut-o întotdeauna şi anume că accesibilitatea înseamnă efort din amîndouă părţile, nu coborîrea creatorului la nivelul unui spectator care nu vrea să facă eforturi ca să înţeleagă. Ba mai mult, corectăm cu această ocazie aforismul cu accesibilitatea după 50 sau 100 de ani. Aceşti 50 sau 100 de ani nu se raportă, fără îndoială, la un grup mic de auditori, care sînt mereu lîngă creatorul avansat. Se referă la marea masă, la marele public, căruia îi trebuie educaţie şi un timp oarecare pînă ajunge la întelegerea deplină a operelor cele mai autentic îndrăzneţe.

Nicolae Buicliu spunea că, deşi critica nu a recunoscut la vremea ei pe Beethoven şi Simfonia a IX-a (un moş surd şi nebun şi o lucrare haotică), publicul din sală i-a dat imediat dreptate, aplaudîndu-l pe compozitor. Să vedem însă, cine era atunci acel public care a recunoscut imediat Simfonia IX-a, un public larg, marea masă de oameni pentru care Beethoven a scris, pînă la urmă, această simfonie? Era, fără îndoială, un public de burghezi vienezi şi de nobili amestecaţi, prea puţin popor. Un public strîmt, care să presupunem că a înţeles şi i-a plăcut deodată Simfonia IX-a. Dar numai pentru un public restrîns lucrăm noi? Sau pentru ridicarea unui imens public, pentru publicul mare, pentru masa care reprezintă milioane de oameni şi care nici după 100 de ani se vede că nu înţelege încă bine pe Beethoven? Să nu ne ascundem după aforisme. Nicolae Buicliu a spus mai departe că noi la Uniune sîntem nişte profesionişti care nu putem să judecăm operele noastre. Numai intrînd cu lucrările în sala Ateneului, publicul de acolo care plăteşte trebuie să fie singurul nostru judecător. Da, dar acest public fuge de la simfoniile şi cantatele noastre, acelaşi public de concert a pus mîinile la urechi şi a fugit cînd a auzit preludiul la „Tristan şi Isolda“, a fluerat pe Verdi pentru „Traviata“ şi pe Bizet pentru „Carmen“, l-a bătut aproape pe Stravinski cînd a scris „Petruşka“, a refuzat Cvartetele lui Beethoven iar Simfoniile a VIII-a şi a X-a de Şostakovici au trezit vii discuţii. (Asta ca să dau numai cîteva exemple). Dacă este vorba să punem publicul de sală judecătorul suprem al operelor noastre, putem să greşim rău de multe ori. Nu publicul din sală este de cele mai multe ori acela pentru care am scris, nu pentru un public de sală care vine la Ateneu cu abonament dat adesea fără alegere de serviciul comercial al Filarmonicii, nu pentru acest public scriem noi cu emoţie. Judecătorii noştri trebuie să fie toţi oamenii dornici de cultură, publicul larg care trăeşte astăzi şi care va trăi în viitor, dar mai ales acela care trebuie să se dezvolte. Cvartetele lui Beethoven nici astăzi nu pot fi apreciate de toţi oamenii. Au trecut 100 de ani şi mai bine de cînd au fost scrise. Dar Wagner, dar celelalte capodopere veritabile, de la el şi pînă azi? Publicul creşte şi le cuprinde treptat. Lucrările mari, care pun probleme trebuiesc repetate, ca să intre în sîngele oamenilor şi să pătrundă adînc în înţelegerea lor. Lupta noastră se dă pentru ridicarea întregii mase. Acesta este principiul.

Teoria gradelor de accesibilitate şi a scriiturii necesare pentru toate categoriile de auditori este o teorie justă, care se impune. Pentru aceasta noi susţinem munca filialelor, pentru aceasta ne străduim ca cenaclele să trăiască, pentru aceasta nu vrem să le descurajăm, să depreciem genurile, pentru aceasta am recomandat comisiilor de achiziţie să ia în seamă — cu grijă — toate lucrările simple, scrise sincer, scrise frumos, chiar dacă nu sînt întotdeauna lucrări de avangardă.

In acest scop, vreau să vă atrag atenţia asupra afirmaţiei lui Ovidiu Varga, care în parte este justă. El a spus: „Nu trebuie să dispreţuim din principiu un gen oarecare, o formă oarecare“ (a fost vorba de rapsodii). Era însă o mică confuzie, care trebuie pusă la punct. Nu era vorba, fără îndoială, de subestimarea unui gen sau a unei formule muzicale, atunci cînd ea este scrisă cu toată forţa, ci era vorba de evoluţia, în interiorul muzicii, a genurilor şi formelor. In tot mersul istoric al muzicii, evoluţia de la rapsodie la simfonie s-a făcut treptat, trecînd prin fel şi fel de forme. Deci, fără discuţie că de la temele luate, împrumutate şi legate cu meşteşug, pînă la elaborarea interioară a temelor după voinţa compozitorului prin exprimarea directă şi purtînd pecetea originalităţii sale, este un drum. Forţa creaţiei stă, în primul rînd în melodie, în invenţia melodică. Preluarea de melodii, fie ele de muzică populară sau din alte surse, în care compozitorul nu mai poate să-şi toarne direct personalitatea, gîndurile şi originalitatea cu aceeaşi forţă, este o formă mai elementară a creaţiei. Melodiile luate şi alese din folclor după gustul tău chiar, nu sînt melodii care să te reprezinte întru totul, întrucît nu sînt construite de tine exact după efluviile tale sufleteşti. Sînt melodii obiective. Şi atunci, de la această formă de rapsodie, pînă la simfonie, pînă la formele mari simfonice, în care materialul este pe de-a-ntregul al tău, în care voinţa ta se imprimă de la început pînă la sfîrşit, mai întîi în această substanţă expresivă care este melodia, şi apoi în armonie şi în toate celelalte, este fără discuţie o evoluţie în procesul de creaţie. (Asta nu exclude însă posibilitatea ca să existe de multe ori simfonii mult mai lipsite de valoare decît unele rapsodii...)

Genul de rapsodie trebuie cultivat, genul de suită trebuie cultivat, genul de prelucrări mici trebuie cultivat. Cine răspîndeşte în Bucureşti teoria cu „coada vacii“ şi „păşunismul?“ De unde vin aceste lucruri? Unde aţi auzit vreodată în Uniunea Compozitorilor pe cineva spunînd că nu mai trebuie folclor, că „ne-am subţiat“, că nu mai vrem prelucrări de folclor? Unde s-a scris acest lucru? De ce se face caz în şedinţă şi în afară de o astfel de aberaţie? Cum se poate spune oare că se dispreţueşte în Uniunea Compozitorilor folclorul, cînd în fruntea Uniunii se află un om care este un vechi pasionat pentru folclor?

Este adevărat că la noi se vorbeşte de „folclorism“ ca simplism în tratarea folclorului, de şablonarea prelucrărilor, de primitivismul din care unii nu mai vor să iasă, de citarea necreatoare a folclorului, de lipiturile folclorice etc. Dacă Achim Stoia înţelege prin „miros de coada vacii", „păşunism sau ruralism" aceste deficienţe în utilizarea folclorului, atunci are dreptate să-şi închipuie că se discută critic în Uniune. Dacă se interpretează altfel, atunci se cultivă intenţionat o teorie duşmănoasă. Este o teorie care vrea neapărat să dezbine, să distrugă fundamentele îndrumării noastre. Dacă s-ar dispreţui folclorul, ar dispare problema limbajului, a formei naţionale. Cum s-ar mai putea vorbi atunci de şcoala naţională?

„Contemporanul" a dus o campanie despre accesibilitate, unde şi-au spus mulţi oameni cuvîntul (prea puţini muzicieni, afară de cei care au iniţiat discuţia). Păcat că discuţiile s-au încheiat cam pripit.

Problema accesibilităţii trebuie pusă cu forţă şi ştiinţă, începînd de la educaţia copiilor mici, pînă la profesionişti. Trebuie să ridicăm poporul ca să înţeleagă lucrările cele mai înalte, iar noi să ne străduim să creăm lucrări sincere, cu conţinut legat de viaţa poporului şi de timpul nostru, lucrări care utilizează şi dezvoltă normal limbajul popular şi care sînt realizate cu un meşteşug cît se poate de bun.

Meşteşug trebuie să existe oricînd; nu se poate crea artistic fără meşteşug. Şi aici e cazul să vorbim puţin despre tehnică, tehnicitate şi tehnicism.

Fiecare gen de muzică, fiecare stil, fiecare curent, fiecare sistem îşi realizează exprimarea printr-un meşteşug propriu, adecvat. Este o mare greşală cînd se caută meşteşugul compozitorului romîn de astăzi prin prisma unui compozitor de muzică romantică sau a unui compozitor dodecafonic. Nu se compară meşteşugul unuia cu al celuilalt; fiecare meşteşug trebuie raportat la conţinut şi la forma de exprimare. Tehnica trebuie anexată conţinutului, formei, stilului. Unul este meşteşugul meu şi altul este meşteşugul unui compozitor vienez, care scrie în stilul postromantic german.

Multă vreme s-a spus că Musorgski n-a ştiut armonie, n-a ştiut să construiască melodii. Cînd colo, Musorgski nu compunea cu armoniile pe care le ştiau toţi, el căuta cu totul altele, adecvate melodiilor lui.

Tehnicismul este o etalare goală a abilităţii, a îndemînării, dezlipită de orice conţinut şi formă de exprimare; instrumentalizarea excesivă a melodiei, combinaţia cerebrală a armoniei, complicarea raţională a formei, speculaţia orchestrală a efectelor particulare etc. Un astfel de meşteşug cade ca o haină înzorzonată pe talia de carton şi ca un fard pe obrazul de ceară al unui manechin.

A mă judeca pe mine prin prisma tehnicii dodecafoniste, a căuta, de exemplu, în Simfonietta mea, seria, înseamnă pentru un critic să-şi piardă vremea zadarnic. Amiaza nu se caută la ora 14. Dar aşa fac cei ce caută în lucrări cu un anumit conţinut, altceva. Dacă lucrarea este robustă, veselă, criticul se întreabă: Unde e „vagul"? Unde sînt „mesagiile tulburătoare"? Unde sînt „sondagiile" în adîncul frămîntărilor? Unde e „tragismul", unde e „problematica"?

Ştiţi ce înseamnează asta? Cineva asistă la o comedie, la care toată lumea împrejur rîde în hohote, iar el vociferează îndîrjit din stal: „Unde este tragedia? Vreau moarte, sînge, dezastru!" (Ştiam pînă acum despre problematică — în sens grav — despre „tragism" ca o „caracteristică" a epocii noastre, dar despre „mesagii turburătoare" am aflat abia acum de curînd). Dacă cineva vrea să găsească bunăoară în Simfonietta mea mesagii turburătoare, rog să nu le caute degeaba. Il rog şi-l poftesc să-şi vadă de treaba. In această lume zdruncinată pînă mai ieri de războaie, frămîntată şi ameninţată în fel şi chip, cînd cei mai buni oameni doresc pacea şi reconstrucţia, eu, artistul optimist, să trimit oamenilor mesagii turburătoare? (Numai mesagiile mele turburătoare mai lipsesc!...)

Problematica este întotdeauna problematica aceea pe care a vrut s-o pună în opera sa compozitorul respectiv. Prin prisma acesteia trebuie judecat. Auditorul cu pretenţii şi criticul trebuie să se străduiască şi să pătrundă în miezul intenţiilor autorului şi de aci să privească împrejur. De ce vrei neapărat să intru în calapodul simţirii şi al dioptriilor ochelarilor tăi? Poate n-am vrut asta, poate eu am o altfel de problematică. Caut-o, găseşte-o şi critică-mă. Sub acest aspect a ajuns în critică să se judece Trio-ul de Buicliu prin prisma Cvartetului lui Rogalski şi Cvartetului lui Silvestri şi s-au tras concluzii: acest Trio nu este de actualitatea celor două cvartete. (Eu nu fac aici aprecieri de valoare asupra celor trei lucrări. Critic sistemul de critică). Este complet greşit acest sistem. Insemnează că vorbim de pe două poziţii cu totul deosebite şi vrem totuşi să ne înţelegem. Eu am ajuns adesea la această concluzie că de multe ori nu ne înţelegem între noi tocmai fiindcă ne privim din unghiuri deosebite.

Am primit odată din străinătate, o scrisoare în care se spunea cam aşa, referitor la un concert de muzică romînească pe care trebuia să-l organizăm acolo: „Vă rugăm să nu veniţi numai cu prelucrări de folclor, ci şi cu muzică modernă". Iată neînţelegerea. Nu ne cunoaştem. Nu ştim ce vrem fiecare. Modern este, după concepţia unor oameni, exact numai ce se face într-un anumit colţ din lume, bunăoară la Viena, la Paris sau la Roma. Oare aceste lucruri pe care le facem aici şi aceste strădanii pe care le depunem noi, nu sînt moderne? Ele nu sînt caracteristice epocii noastre şi locului în care trăim? In muzica modernă nu mai există prelucrări de folclor? În unele părţi din lume mai puţine, în altele mai multe. Puteau să ne spună: „Să nu veniţi cu prelucrări de folclor slabe, învechite...“ Bartok, Enescu, Kodaly şi mulţi compozitori romîni contemporani au făcut şi fac prelucrări de folclor la un nivel înalt, care constituie o mîndrie a muzicii moderne.

Ce e modern, i-am întrebat pe acei compozitori de peste hotare? Ce credeţi dv. că este mai modern? Să disecaţi la maximum toate posibilităţile care s-au subţiat, care s-au consumat după Wagner în muzica dvs.? Modern este atunci cînd cineva scrie postromantic, impresionist, dodecafonic, serial? Moderne sînt sonorizările electronice şi concrete? A învestiga şi a exploata un teren care n-a fost exploatat şi în care avem şanse nemaipomenite de a găsi bogăţii noi, a ridica şi dezvolta muzica noastră pe baze noi — nu e modern? Şi aici revin din nou la şcoala noastră naţională, la justificarea ei şi la fundamentele ei moderne. Am să mă ajut cu istoria şi cu logica, pentru ca să ne dăm mai bine seama.

In accepţiunea tov. Gabriela Deleanu, şcoala naţională nu poate să existe. In privinţa aceasta, dumneaei conchide că nu poate exista şcoala naţională pentru un singur motiv: dacă în această ţară toată lumea înţelege ce este realismul socialist, adică dacă toată lumea aderă la lupta partidului pentru transformarea societăţii, atunci în această ţară se înţelege de la sine că toţi compozitorii fiind pătrunşi de acest spirit, vor scrie neapărat pe un făgaş comun. Important este, după dumneaei, ca acestei directive generale în orientarea creaţiei să nu i se spună „şcoală naţională“. De ce, nu ştiu; dumneaei nu explică. Ori, conţinutul acestei creaţii este legat de atitudinea creatorului faţă de problemele societăţii noastre şi dezvoltării ei în direcţia socialismului, forma este naţională — limbajul este cel al poporului nostru — meşteşugul propriu, iar compozitorii uniţi în aspiraţiile comune printr-un elan nestăvilit care se grefează astăzi, deopotrivă, pe toată această prefacere şi pe tradiţia noastră muzicală. Ca şi şcolile din trecut, şcoala noastră naţională respinge ultimele influenţe cosmopolite (destul de slabe) de la noi şi protestează împotriva tendinţelor formaliste de tot felul din afară (destul de puternice încă). Tot referitor la şcoala naţională şi la legătura ei cu poporul, vreau să vă spun că de-a lungul istoriei muzicii, muzica cultă, profesională, s-a împrospătat întotdeauna prin muzica populară, iar la originea fiecărei muzici culte stă ca început o muzică populară. Să vedem, în zbor, evoluţia muzicii profesionale şi etapele ei de întîlnire cu muzica populară.

Cele mai vechi sisteme de muzică pe care le cunoaştem din scris, sînt sistemele de muzici bisericeşti. Afară de fragmentele greceşti transcrise, cum bine ştiţi, de origine religioasă, muzicile bisericeşti sînt acelea care ne-au rămas ca documente pînă astăzi. Alături de ele, muzica populară, despre ale cărei origini şi evoluţie nu ştim prea multe lucruri, decît cele constatate printr-un sondaj direct — de multe ori greu de făcut şi de fundat ştiinţificeşte — şi-a legat destinele de viaţa poporului. La origina muzicii bisericeşti creştine stau rădăcinile multor altor muzici: muzica ebraică veche, muzica greacă şi muzica populară. Şi muzica creştină a fost la origine şi în primele secole o muzică populară de masă. S-au scris atunci cărţi întregi de texte şi muzici codificate mai tîrziu. Textele şi melodiile simple sînt veritabile cîntece de masă, pe care le cînta poporul sau care mai tîrziu se cîntau poporului, cu ajutorul cărora învăţau dogmele şi morala. Departe, în evul mediu, această muzică populară, axată pe ritm şi melodie se desparte în două: o parte se dezvoltă la Bizanţ şi o parte la Roma. Şi dacă urmărim istoria muzicii în biserica romană, de unde pe urmă o moştenim după o evoluţie de secole, vă aduceţi aminte că la Ambrosie de la Milan (Secolul IV) muzica era plină de melodie şi plină de ritm, melismele şi formulele de origină populară abundau. Ce a făcut papa Grigore ca să sfinţească această muzică? I-a distrus melismele şi ritmul şi a făcut din ea un **cantus planus.** In consiliul de cardinali i-a modificat modurile şi a legat antifonarul cu un lanţ de aur de pristolul Sf. Petru, ca să nu schimbe niciodată sistemul lui. Acesta a durat tot Evul Mediu. Modul major era alungat din toată această muzică. El a răsbit însă dinspre popor prin trubaduri în muzica profesională a secolelor de după anul 1000.

După o lungă epocă de intelectualism la care ajunsese muzica bisericească gregoriană în secolul al XI-lea, acest sistem a fost treptat părăsit, peste el a dat năvală din plin muzica populară. Biserica şi-a păstrat muzica, iar paralel muzica laică a luat avînt. Din muzica populară a ieşit polifonia primitivă cu toate formele ei care au dus apoi la marea polifonie pe care o găsim la Palestrina şi Orlando di Lasso într-o fază de intelectualizare extraordinară. Această etapă de dezvoltare a trebuit să fie din nou împrospătată şi fecundată de muzica populară. Astfel, în secolele XVI şi XVII două lucruri care vin dinspre popor, împrospătează muzica şi-o aduc într-o nouă fază de evoluţie: opera, genul popular şi coralul protestant, care înviază melodia şi armonia simplă şi dau muzicii un nou drum. In timpul acestor începuturi însă, urmaşii marilor polifonişti continuau să scrie.

Primii înnoitori pe tărîmul operei, Peri şi Caccini, erau în timpul lor muzicieni modeşti, pe care nimeni nu-i băga în seamă. Erau muzicanţi mărunţi, cu nivel profesional scăzut faţă de marii polifonişti, care trăiau în acest secol şi care aveau o tehnică superioară şi prestanţa cuvenită. Treptat, apoi, iarăşi s-a amplificat, iarăşi s-a intelectualizat muzica în procesul ei de evoluţie. După Bach, iar a venit întîlnirea cu muzica populară. Rezultatul a fost omofonia acompaniată. De la Mozart şi de la toţi cei înainte de el, în temele cărora muzica populară răzbate, în special la Haydn din plin, la şcoala din Mannheim şi fiii lui Bach de asemenea, se merge cu evoluţia pînă la Wagner, a cărui muzică reprezintă din nou un popas de mare intelectualizare. Din timpul lui Wagner, chiar dinainte de el şi după el intervine acest curent mare al şcolilor naţionale, prin care din nou muzica populară vrea să-şi spuie cuvîntul. Incă din vremea romanticilor, la Chopin, la Liszt (mai înainte de Weber), filonul muzical popular răzbate. In epoca pe care o trăim acum, este din nou o intersecţie ca pe vremea lui Palestrina. Sînt astăzi compozitorii care disecă mai departe elementele unei muzici consumată aproape pînă la amănunt. Este vorba de muzica de după Wagner, cu toate curentele ei pro şi contra tonalităţii — postromantism, neoclasicism, impresionism, verism, dodecafonism etc. Ceilalţi vin pe teren, împrospătînd muzica, cu un material vast care n-a mai fost exploatat.

Ritmica — însărăcită în parte — se îmbogăţeşte cu elemente noi, puternice, melodia pierdută în armonie se repune în drepturile ei legitime, în armonie se deschide marele teren al modalismului şi se dezvoltă polifonia modală. In acest vast teren, cu virtualităţi încă nedezvoltate, avem în faţă perspectiva nu numai a zece moduri diatonice rămase fără întrebuinţare de la Glareanus încoace, ci o imensitate de alte moduri diatonice, cromatice şi enarmonice sau combinate, pe care, cît trăim, n-o să le putem cuprinde. (Nu-i nevoie deci să ne mărginim numai la un mod cu cvartă mărită şi cu septimă mică).

Acest cîmp imens, modal, alături de ritm, de sisteme armonice noi, de forme noi, de orchestraţie nouă, deschide muzicii noi posibilităţi enorme. Aici ne-am avîntat noi, cu toţii după puterile noastre. În acest teren nu vrem să rămînem numai o mică mînă de oameni care merg conştienţi, rezolvînd probleme şi disecînd cît mai adînc lucrurile. Pentru aceasta vorbim de comunitate de simţire în şcoala romînească şi chemăm toate talentele noastre, toate forţele într-ajutor. De ce să aplic mecanic pe Wagner muzicii mele, de ce să fac o simbioză a sistemului dodecafonic sau serial cu melodiile ceangăeşti? De ce nu caut originalitatea, de ce nu-mi dezvolt personalitatea pornind dinăuntru în afară, din sistemul potenţelor şi virtualităţilor muzicii noastre populare? Nu se poate aplica, nu se poate pune un sistem pe de-a-ntregul şi mecanic în alt sistem sau peste alte forme de exprimare. (Cînd zic sistem mă gîndesc la o organizare împlinită, definitivă, circumscrisă). Elemente dintr-un alt sistem, bunăoară elemente ale sistemului dodecafonic, serial, electronic, concret, cum doriţi, se pot lua şi integra, dacă convin, organismului muzicii noastre. De altfel, compozitorul modern nu poate face abstracţie de cuceririle muzicii contemporane. Dar muzica noastră trebuie să crească din sine, dinăuntru în afară, pe temeliile ei, nu să fie înăbuşită de sisteme străine ei.

Bine fac tinerii noştri cînd vor să caute. Ii felicit, pentru această sete legitimă de a cerceta. Dar să caute apa în fîntînă, nu pe alături. Cuceririle muzicii electronice vor intra, într-un apropiat viitor, fără discuţie, în muzica şi în orchestra noastră. În afară de timbrele diverse produse în ultimul timp, chiar zgomotul se integrează din ce în ce mai mult în organismul muzical modern. Nu vedeţi cum s-a însinuat bateria în orchestra modernă? Mai ales după influenţele jazz-ului, de la Stravinski încoace, bateria a devenit o forţă şi o culoare în orchestră. „Istoria soldatului" a lui Stravinski poate fi un exemplu de virtuozitate a bateristului. Din muzica electronică, vor intra, fără îndoială, în orchestră multe lucruri. Celesta electrică, ghitara electrică au şi intrat.

A renunţa întru totul la dezvoltarea tradiţiilor mele muzicale pentru a adopta un oarecare sistem sau a căuta să îmbin hibrid două sisteme, a forţa muzica populară să intre în sisteme străine ei, înseamnă a formula de la birou legile naturale de dezvoltare ale muzicii. Intotdeauna poporul aduce muzica pe căile ei normale şi o salvează de la uscăciune. Iată ceva foarte important: s-au părăsit, treptat, în Evul Mediu, începînd de acum o mie de ani, modurile bisericeşti şi s-a întrebuinţat sute de ani în muzica profesională a apusului numai modul major. Pe vremea cînd Glareanus scria Dodecacordonul, la 1547, deja modurile intraseră în istorie. În muzica laică erau fărîmiţate complet. De altfel, procesul modurilor şi al armoniei noi, tonal majore, este cuprins în coralele lui Bach. Marele compozitor prinde fel de fel de melodii vechi modale, de origină populară şi bisericească, pe care le frînge şi le ajustează — ca în patul lui Procust — în două moduri, majorul şi minorul. Cercetaţi, de la început pînă la sfîrşit cele 319 corale de Bach şi o să găsiţi cele mai ingenioase combinaţii între diverse melodii modale, păstrate intacte sau modificate şi între armonia modului major. Glareanus sistematizează şi analizează modurile după ce face cercetări în istorie şi în practica muzicală a timpului său. O sistematizare nu poate apare însă în mod normal decît tîrziu, după ce s-a consumat procesul viu muzical. In acest Codex al lui Glareanus, modul major este arătat aşa cum a spus şi O. Varga foarte bine, ca un mod popular foarte iubit în acel timp. Modurile sistemului gregorian au fost părăsite într-o epocă şi într-o fază de intelectualizare şi înlocuite printr-unul singur: modul major. Modurile intră astăzi din nou pe terenul muzicii profesionale, culte. Intră din nou în atenţia muzicienilor cercetarea modurilor. De unde plecăm însă noi acum? De la Papa Grigorie, de la Glareanus? Vrem să înodăm tradiţia modurilor medievale cu muzica modernă, cu muzica noastră? Fără îndoială că ţinem seama de evoluţia modurilor în aceste epoci de dezvoltare, desigur că studiem sistemele modale respective. Pentru muzica romînească trebuie să studiem şi evoluţia şi sistemele muzicii bizantine şi psaltice, dar **noi plecăm acum de la modurile vii, de la modurile care trăiesc în muzica populară, de la modurile melodiilor noastre populare, care au legătură directă cu formele curente de exprimare ale poporului nostru.** Aceasta înseamnă o atitudine realistă. De altfel, toate epocile în care muzica populară a intrat adînc peste muzica cultă, intelectualizată, şi a împrospătat-o constitue etape de realism în istoria muzicii.

In momentul de faţă trăim această mare nouă etapă de realism, cînd muzica populară împrospătează din plin organismul mare al muzicii. Aerul proaspăt vine din ţinuturile unde muzica cultă este legată adînc de popor. In nici un caz dinspre curentele deslipite de forţa vie a muzicii populare — dinspre curentele intelectualiste ale muzicii apusene. Această perioadă de realism muzical corespunde cu bătălia pentru socialism, care în momentul de faţă constituie curentul, etapa mare în evoluţia omenirii.

Prin urmare, această şcoală naţională nu este pentru noi o invenţie hibridă, nu este o ficţiune născocită de mintea nu ştiu cui. Această nouă şcoală naţională este pentru noi o necesitate a timpului. Pentru cei care vor să rămîie mai departe, ca şi pe vremea lui Palestrina, adepţii şi continuatorii sistemului ajuns la decadenţă (chiar dacă se cred noi şi originali scriind mai departe polifonie la 32 de voci pe cuvinte latine), n-au decît s-o facă! Nouă este acţiunea acelora care muncesc pe terenul dezvoltării virtualităţilor muzicilor populare. Aici este viitorul muzicii romîneşti; din legătura cu poporul se va împrospăta muzica pentru nu ştiu cîte sute de ani înainte. De ce să ne abatem din calea evoluţiei normale a muzicii şi în loc să înţelegem semnele timpului şi să ne vedem de drum, să ne irosim elanurile strîngînd surcelele de pe unde s-a tăiat de mult pădurea?

Aceasta este părerea mea pe care o afirm cu toată sinceritatea şi cu toată forţa în momentul de faţă. Şi vă pun în situaţia să alegeţi: unde vreţi să căutaţi noutatea, unde vreţi să vă depuneţi forţele, unde vreţi să instalaţi problemele dv.? In paraginele muzicii atonale, care au fost de mult pustiite de vînturile istoriei? Sînt astăzi în Apus zeci şi sute de compozitori care se ocupă mai departe să disecţioneze aceste ultime resturi. De ce vreţi să le incomodaţi inutil sărmanul ospăţ?

Aceasta este problema muzicii noastre — dacă vrem s-o înţelegem. Or, ca să ne putem înţelege, trebuie mai întîi să ne cunoaştem bine. Ce ştiţi dv, despre toate aceste lucruri? Ce faceţi pentru a le înţelege? Cunoaşteţi bine folclorul? Cunoaşteţi bine toate teoretizările asupra modurilor medievale şi ale muzicii noastre populare? Dacă vă ţineţi departe de aceste lucruri, treptat, pe măsură ce îmbătrîniţi, nu mai aveţi timp să le cunoaşteţi. Tinereţea se duce repede, zburdînd, cum vă place să vă scuzaţi. Aceste lucruri pătrund adînc în suflet, dacă se cunosc din fragedă pruncie. Dacă vreţi să zburdaţi, se poate zburda pînă la 18 ani. De aci înainte şi poate şi mai de vreme, cred că e cazul să devenim serioşi, dragii mei. Cu „Picasso"-uri pentru pian şi „canicule" instrumentale nu dezvoltăm nici tradiţia muzicii romîneşti şi nici contemporani nu sîntem.

Printre curentele mărunte sau hipertrofiate ale muzicii din Apus nu e loc pentru mulţi glorioşi. Cine nu este la zi cu cele mai năstruşnice invenţii în domeniul muzicii, cine nu este în stare să facă ceva mai mult, peste ce se scrie şi se inventează, nu capătă glorie şi nu mănîncă pîine. Aici la noi, pe acest teren larg, putem să punem plugul oriunde şi să descoperim chiar comori. Puneţi plugul şi araţi, e loc pentru toţi. Chiar dacă nu cultivaţi ananas şi Cotnar de export, tot nu vă e munca zadarnică atunci cînd desfundaţi cu nădejde miriştea. Cu prelucrări simple de folclor se poate trăi şi în Filiala din Iaşi şi în Filiala din Timişoara şi în cenaclul din Sibiu. Corurile pentru amatori, suitele, rapsodiile, muzica uşoară au consumatorii lor şi contribuie fără îndoială la creşterea muzicii noastre.

In privinţa publicului nostru s-au spus multe şi mai spun şi eu cîteva lucruri: trebuie să ducem o mare bătălie pentru educarea unui cerc din ce în ce mai larg de amatori de muzică romînească. In această sală vom invita pe rînd oameni dornici de muzică din toate întreprinderile şi instituţiile din Capitală. Ii vom primi frumos, vom sta cu ei de vorbă, le vom ţine conferinţe, le vom cînta şi, aşa făcînd, după cîţiva ani vor îndrăgi muzica romînească. O să începem audiţiile cu piese mici vocale, cu prelucrări, cu piese simple instrumentale, cu muzică uşoară, programatică, cîntece şi fragmente vocal-simfonice. Trebuie să-i interesăm şi să-i angrenăm în bătălia pentru muzica noastră. E de datoria noastră să facem totul pentru a creşte un public de concert nou.

Trec în zbor peste discuţii şi mă opresc numai acolo unde socotesc că e necesar şi de datoria mea să spun ceva. Cu multe lucruri care s-au spus aici nu pot să fiu de acord (multe dintre ele le-am corectat pe loc). Fără discuţie că se poate spune „limbaj depăşit". Dar nu se poate vorbi separat numai despre „un limbaj depăşit". Limbajul nu este totul, limbajul este haina, forma, mijlocul de exprimare şi dacă este învechit, anacronic, conţinutul la rîndul lui, rămîne fără putinţă de a fi bine exprimat, rămîne şi el depăşit, devine strivit. Ca să ne putem exprima, trebuie să facem toate sforţările ca limbajul nostru să fie un limbaj înalt, clar, bogat, nou, dezvoltat la etapa în care ne aflăm, prin care putem să ajungem la posibilitatea exprimării cu forţă şi adîncime a conţinutului muzicii noastre.

O altă problemă : toată vremea se vorbeşte, punîndu-se în antiteză funcţionalismul cu atonalismul („funcţionalism-atonalism"). Nu! şi atonalismul are funcţionalism. Corect este: tonalism şi atonalism. Funcţionalitatea, funcţiunea muzicală, cum bine ştiţi, este prezentă oriunde se angrenează două sunete, indiferent dacă aceste două sunete se angrenează în sistemul modului major sau în alte sisteme modale, cromatice, enarmonice, tonale sau atonale, mai simple sau mai ample, cu centre clare sau mai puţin vizibile. Există funcţionalism major, funcţionalism modal, de toate nuanţele, modal dorian, modal frigian, modal combinat, pentatonic etc. Deci : tonalism şi atonalism. Nicolae Buicliu a făcut o remarcă pe care sînt dator s-o analizez : el a spus că la Uniunea Compozitorilor se permite şi „altfel de muzică". Da. Sînt de acord. În Uniunea Compozitorilor există o largă libertate de creaţie. Aceasta mai ales în urma experienţelor de pînă acum şi a faptului că noi ştim ce e formalismul, pe care nu-l căutăm neapărat cu lumînarea. Ne-am păzit de o îngustare a tendinţelor şi a libertăţilor noastre de a scrie şi de a asculta muzică. La noi, compozitorii îşi dezvoltă personalitatea în voie. Cine este împiedicat în afirmarea talentului său de Uniunea Compozitorilor? Nimeni nu ne învaţă că trebuie să strîngem, să strangulăm creaţia.

În şcoala noastră naţională nu pledăm pentru un folclorism primitiv—zic „folclorism" în sensul rău, adică „folclorism" însemnînd citarea formală a folclorului, îngustarea posibilităţilor de inspiraţie personală prin ataşarea întotdeauna la o temă luată, peticirea unui stil eclectic cu teme folclorice, lipsa de perspectivă în ceea ce priveşte desvoltarea creatoare a esenţei şi virtualităţilor folclorului, îmbrăcarea tematicii folclorice cu armonii, forme şi orchestraţii străine, mărginirea la cîteva moduri, ritmuri şi formule, şablonarea creaţiei, rămînerea pe loc, întoarcerea la procedeele folclorice ale înaintaşilor de acum 100 de ani etc. Posibilităţile de dezvoltare ale creaţiei inspirate din folclor şi în legătură permanentă cu muzica populară sînt enorme. Pentru aceasta pledăm — pentru larga afirmare a tuturor personalităţilor în şcoala noastră de compoziţie, pentru aceasta se poate spune pe drept cuvînt că la noi se face şi „altfel de muzică". Este adevărat, iarăşi, pe de altă parte, că dacă unui compozitor i se cere să cunoască toate experienţele muzicale contemporane şi el însuşi să caute, să experimenteze, aceste lucruri nu pot fi făcute cu publicul şi mai ales cu publicul larg. Acesta trebuie educat cu grijă, trebuie ferit de turmentare. Publicului nostru trebuie să-i dăm să asculte lucrări clar construite, definite, care să-l crească, nu să-l dezorienteze. Dealtfel, noi nici nu avem un public de experienţă, iar snobii de odinioară au dispărut în bună parte. Pentru aceasta noi uneori ne opunem la trimiterea imediată în public a unor lucrări care pun probleme delicate, care nu sînt deocamdată lămurite nici în sînul Uniunii.

Şi apoi să ne înţelegem : nu tot ce este experienţă este reuşit, nu toate încercările sînt bune. Birourile secţiilor se gîndesc mult pînă să oprească o lucrare de la difuzare, mai ales cînd aceasta pune probleme. În cele mai multe cazuri, birourile au cerut conducerii să organizeze mai întîi audiţia în cerc mai mic de specialişti şi numai după aceasta în public larg, dacă socotim că e cazul. De altfel, prea multe experienţe inutile nu se fac la noi. Cei mai talentaţi şi mai de seamă compozitori, cei care şi-au făurit un stil propriu şi au dobîndit un meşteşug deosebit, merg înainte, adîncind inspiraţia şi lărgind orizontul muzicii romîneşti. Cîţiva tineri fac mai multă gălăgie — decît muzică — în jurul unor curente străine. Fermentul porneşte de la curentele dodecafonice şi seriale, în care lor li se pare că găsesc noutate. Ori, în Apus, aceste curente au fost noi cu zeci de ani în urmă. Cei mai înţelepţi şi mai dotaţi însă se instruesc cu pasiune şi aprofundează bazele muzicii noastre populare şi creaţia înaintaşilor şi maeştrilor noştri de azi, printre care creaţia lui George Enescu, Mihail Jora, Mihail Andricu ş.a. constituie pentru ei o moştenire din care au multe de învăţat. În ceea ce priveşte căutările electronice, concrete, sau de altă natură mecanicistă, compozitorii noştri au înţeles că acestea sînt simple sonorizări făcute nu de compozitori, ci de ingineri. Pe de altă parte, în muzica noastră, avem în momentul de faţă atîtea lucruri bune de făcut, încît n-avem timp de pierdut cu experienţe de toate felurile. Le lăsăm deocamdată pe seama altora cu mai puţină răspundere faţă de popor şi pentru dezvoltarea muzicii lor naţionale.

Celor care eventual doresc, cu tot dinadinsul, să prezinte birourilor compoziţii dodecafonice, atonale, seriale sau în alte sisteme și combinații, le anunțăm că maeștrii noștri, care fac parte din birouri sînt în măsură să le analizeze și să le judece ca atare. Ba mai mult, pot deosebi întotdeauna încercările mai izbutite de cele slabe. Prin urmare, nu vă plîngeți atunci cînd lucrările de acest fel n-au fost apreciate elogios, în cadrul sistemului în care au fost scrise. Și nu mai răspîndiți aforismul că „ e suficient ca cineva să încerce altceva decît să scrie pe folclor, ca să fie respins, după cum e suficient să scrie cu folclor, ca să fie admis la achiziție, tipărire, difuzare, drepturi, premiere etc.". Birourile noastre știu prea bine să aprecieze lucrările bune de cele rele, chiar cînd compozitorul se declară pe față partizan cu trup și suflet al școlii noastre naționale.

Un fenomen care se observă în muzica modernă, contemporană, este năvala diletanților peste muzicienii instruiți și serioși, — și a acelor cu sisteme proprii, elucubrate la birou, peste muzica vie și normală. Primii propovăduesc libertatea deplină a creației, în cadrul căreia, pasă-mi-te, ar putea să intre și așa zisele lucrări ale lor, realizate după capul și după neștiința fiecăruia („așa am vrut eu să fac și pace, trebuie să mă aplauzi"). Ceilalți au pretenția ca toți cei care doresc să le guste muzica, să le învețe mai întîi sistemul ca pe o tablă de logaritmi, sau ca pe un cod criptografic. Cine știe Codul, înțelege și gustă plăcerea, cine nu — e prost, needucat, nedemn să trăiască în secolul nostru și să se bucure de binefacerile unei asemenea arte! Mai ales în plastica abstractă și constructivistă, contemporană, fenomenul este foarte vizibil. În muzică abstractizarea, elucubrația, sistemul deslipit de viață, pot aduce această artă spre uscăciune definitivă, după cum predarea acestei arte logice și armonioase în mîna diletanților o poate azvîrli în haosul complet. Alții dispreţuesc emoția artistică și exclud partea inimii din artă. Ei pun totul pe seama rațiunii reci — acordă numai capului dreptul de a face artă — și aceasta — justifică ei — ca un rezultat al tendințelor epocii moderne, în care rațiunea și știința guvernează în bună parte. Ori, prin aceasta se răpește artei tocmai domeniul ei propriu, emotivitatea, legătura directă, nemijlocită cu sufletul omenesc prin depășirea domeniului rațional pur. Emoția artistică nu poate fi provocată decît de o artă vie, creiată cu emoție. Artificiul și surogatul artistic nu au darul de a emoționa tocmai pentru faptul că nu reprezintă forța naturală a vieții omenești la baza căreia stă, ca fenomen sufletesc de primă importanță, tensiunea emoțională.

Problema cu armonizarea lăutărească și cu folclorul a înfățișat-o Zeno Vancea foarte bine. Nicolae Buicliu a făcut constatarea foarte corectă că în muzica noastră populară există armonizări și dă ca exemplu muzica instrumentală lăutărească. Aceasta prezintă într-adevăr o armonie dar — așa cum s-a spus și de către Tiberiu Alexandru și Gheorghe Ciobanu — această armonie merge foarte mult pe rudimente și foarte vizibil în sensul de a încadra toate melodiile în sistemul tonal major. Auziți endemic septima de dominantă și septima micșorată, acordurile și cadențele sistemului armonic tonal major, pedale simple sau combinate, peste care disonanțele nu sînt speculate în sine, ci rămîn simple note străine, produse din simplificarea armonică sau pur și simplu întîmplător. Majoritatea modurilor în care se cîntă în muzica lăutărească sînt prinse în sistemul armonic major, sistemul tonal major, pentru care lucru multe au suferit modificări în sensul acestei armonii. Fenomenul polifoniei vocale populare la noi e rar. Fără să subestimăm cu nimic aceste indicații armonice populare, care sînt importante, afirmăm că armonia modală nu este realizată în muzica noastră populară, ci numai conținută virtual în melodiile modale foarte bogate. Diatonismul modal, constituie fondul esențial al acestei melodii. Datoria noastră este să le descoperim armonizarea logică, conform cu schema proprie funcțională a fiecărui mod în parte și să dezvoltăm armonia și polifonia muzicii noastre pe aceste baze naturale. În acest domeniu nu s-a făcut pînă acum foarte mult. Noi stăruim incontinuu pentru lărgirea perspectivelor pe care le oferă artei noastre muzicale și prin ea întregii muzici universale acest vast cîmp armonic modal, nedezvoltat pînă astăzi decît în parte.

Facem din nou un cald apel către toți cei care înțeleg lucrurile și în special către tinerii noștri să adîncească acest teren pentru a putea să continue lucrul început de cîțiva dintre înaintașii noștri și dezvoltat în parte de noi.

N-am început încă să discutăm așa zisa problemă a tineretului. Pînă atunci, un singur lucru vă cer și vă recomand, mai ales tinerilor: luînd cuvîntul la ședințe, vă rog să fiți foarte conștienți și bine pregătiți — astăzi n-ați făcut dovadă. Trebuie să utilizați un limbaj științific și să încadrați în logică strictă afirmațiile dvs. Trebuie să combatem de pe fundamentele esteticii realiste, ca să putem într-adevăr să ne punem de acord și să ne lămurim. Altfel, vom lua poziții lăturalnice sau anormale și nu vom putea trage concluzii juste. Discuția cu tinerii și despre problemele lor este un lucru foarte important și va fi organizată la vremea ei.

Vreau încă odată să subliniez aportul pe care l-a adus tov. Varga în discuții, de pe un plan științific, axat pe problematica actuală a creației noastre, pentru care eu îl felicit și îi mulțumesc. Este foarte bine venită intervenția lui Liviu Comes, secretarul Filialei din Cluj, care a stăruit totuși pentru ridicarea profesională a membrilor filialelor şi n-a aruncat toate lipsurile lor numai pe seama dezorientării produsă de critică. Raportul lui Stoia a fost un raport obiectiv, dar cam obiectivist, aş vrea să spun, un raport care lasă pecetluită o concluzie de pesimism. „Sîntem dezorientaţi, desfiinţaţi filiala, sîntem 13 inşi, facem numai ce putem, asta e, şi nimic mai mult"!... — „Dar lipsuri nu avem, dar dorinţa de a ne ridica nu ne susţine, dar un apel la sprijinul frăţesc al compozitorilor din centrală sau din altă filială nu facem? Soluţii de a merge înainte nu propunem?" Şi Stoia trebuie să încheie astfel: „Vom da bătălie să ne ridicăm profesional, vom da bătălie să adîncim munca noastră de creaţie, şi sperăm că în curînd vom da la iveală lucrări bune. Iar pe dvs. de la centru vă rugăm înţelegeţi-ne, aveţi nevoie şi de compoziţiile noastre mari sau mai mici. Noi ne ridicăm, ajutaţi-ne pînă în momentul cînd vom ieşi la suprafaţă, cînd vom putea scrie lucrări foarte bune".

Desigur că noi nu pledăm pentru o situaţie înapoiată în cadrul filialelor noastre. Nici nu vrem să cheltuim banii Statului pentru recompensarea lucrărilor fără valoare şi pentru susţinerea compozitorilor diletanţi şi fără talent. Dacă compozitorii de la Bacău şi Focşani nu vor să scrie decît balete, simfonii, opere şi oratorii — cînd nici cîntece de masă nu ştiu bine să armonizeze — şi nici nu vor să stea de vorbă, îi priveşte personal. Noi primim la Uniune cererile a fel şi fel de pretenţioşi, care se cred compozitori mari şi le rezolvăm cum socotim că e mai bine. Nu uitaţi însă niciodată că Uniunea Compozitorilor e un for profesional, în care membrii fără talent, fără înaltă calificare tehnică, ideologică şi morală, nu-şi găsesc locul nimerit. Fără aceste calităţi nu se poate scrie muzică.

Tinerilor compozitori aş vrea să le mai spun un lucru — cel mai important (nici nu vă aşteptaţi ce o să vă spun): **Fiţi mai îndrăzneţi, fiţi mai noi în creaţie.** După părerea mea nu sînteţi destul de noi şi de îndrăzneţi în creaţie. Umblaţi deja după lucruri consumate, depăşite, tocite de alţii. Şi apoi, cu cine vreţi să fiţi? Băgaţi de seamă că de multe ori, umblînd după rămăşiţele muzicii zise moderne, sînteţi mai bătrîni decît cei mai bătrîni din Uniune.

Vreau să pun la punct problema cu modurile medievale, gregoriene, bizantine şi psaltice. Da. Apare de vre-o două trei ori aici acest lucru. Vrem să facem un cerc de studii în care cei doritori să se informeze asupra modurilor, s-o poată face. Muzica gregoriană şi muzica bizantină şi psaltică au cunoscut destine cu totul deosebite. Amîndouă izvorăsc din muzica populară şi în special cea de pe urmă a avut toată vremea legături adînci cu muzica poporului nostru. Cine vrea să studieze fundamentele folclorului nostru, nu se poate lipsi de studiul muzicii psaltice, iar studiul acesteia se leagă strîns de al celorlalte de mai înainte. Musorgski a învăţat singur muzica bisericească veche rusă. Şi nu i-a stricat. In epoca în care muzica populară se studiază ştiinţific şi cînd creaţia muzicală merge pe drumul legăturii cu poporul, ar fi o dovadă de ignoranţă, neglijarea acestor mari capitole din evoluţia muzicii. Toată muzica veche grecească şi toată istoria evului mediu muzical se învîrteşte în jurul marii perioade în care modurile au stat în centru. Evoluţia stilurilor de mai tîrziu şi a tonalismului major modern nu poate fi înţeleasă muzical, fără cunoaşterea acestor baze. Istoria muzicii romîneşti nu poate fi scrisă fără a ţine seama de muzica în ţările romîne înainte de înfiinţarea conservatoarelor din Iaşi şi Bucureşti.

Modurile, ritmica, formele melodice, cadenţele, melismele muzicii populare, nu pot fi studiate bine fără cunoaşterea vechilor teorii modale. În muzica psaltică e o întreagă bogăţie modală, de ritm, de formule melodice, de virtualităţi armonice şi virtualităţi polifonice, cu totul necunoscute. Dacă s-ar putea face un cerc de studii astfel ca să înţelegem cîteva lucruri despre aceste muzici, n-o să prindă rău nimănui şi numai o să ne folosească. Tov. Gabriela Deleanu trebuie neapărat să frecventeze acest cerc de studii, fiindcă e profesoară de istoria muzicii vechi greceşti şi medievale. Credeţi-mă că nu din obscurantism mistic vreau să aprind o lumină în aceste colţuri întunecate de ignoranţă

De asemenea, cred că este cazul să adîncim cît mai mult problemele folclorului. Pentru aceasta cerem încă odată oamenilor noştri de la folclor să ne facă sintezele de care avem nevoie. Să apară de exemplu o carte despre modurile populare, alta despre ritmica sau despre metrica populară şi despre tot felul de probleme de bază care se pun în folclor. Alături de toate colecţiile vechi sau noi de folclor (în ultima vreme au apărut foarte multe), aş vrea să am şi eu în bibliotecă şi pe biroul meu aceste cărţi de ştiinţă asupra fundamentelor muzicii noastre populare.

Vreau să vă spun că mulţi compozitori înţeleg şi cunosc problemele folclorului. Rugăm pe folcloriştii noştri să cunoască şi ei mai adînc problemele de creaţie. Pasiunea noastră a celor mai mulţi pentru muzica populară este fără margini.

Uniunea susţine în momentul de faţă apariţia cărţii pr. Petrescu despre modurile bizantine şi psaltice bazate pe documente medievale şi mai noi, o carte de 600 şi ceva de pagini scrisă în limba franceză. Această lucrare intervine tocmai bine în mişcarea internaţională foarte vie, care s-a pornit în ultima vreme pe acest teren. Pentru noi, cei care o aşteptăm şi o salutăm cu bucurie, însemnează un început ştiinţific de mare importanţă în problema modală.

Creaţia şi muzicologia noastră se ridică pe zi ce trece şi în optimismul meu eu sînt sigur că muzica noastră populară şi cultă vor influenţa în scurtă vreme muzicile apusene.

Vă mulţumesc foarte mult pentru atenţia pe care aţi acordat-o în aceste două zile rapoartelor, discuţiilor, precum şi concluziilor mele. Toate acestea cred că pun bazele unei noi etape în activitatea creatoare şi muzicologică, precum şi în discuţiile în jurul acestora în Uniunea noastră.

Mulţumesc celor care ne-au mulţumit pentru activitatea pe care o ducem în slujba muzicii romîneşti. Nu ţinem la aceasta, însă recunoaşterea cît de mică a eforturilor pe care le depunem şi a lucrurilor pe care le-am realizat ne întăreşte forţele şi ne mîngîie în momentele cînd munca şi grijile ne copleşesc.

Inainte de a încheia, vă rog să ne daţi un ajutor mai activ şi mai pozitiv, angrenîndu-vă în muncile pe care dezvoltarea din ce în ce mai mare pe care o ia Uniunea noastră le pretinde tuturor membrilor ei. Nu aşteptaţi totul de la noi. In ceea ce priveşte muzica noastră şi viitorul ei, noi conducerea Uniunii, ne bucurăm pentru fiecare realizare nouă şi pentru fiecare succes. E în parte şi meritul nostru. Perspectivele mari internaţionale, care se deschid azi culturii tuturor popoarelor, să ne găsească pregătiţi pentru a aduce patriei şi poporului nostru cinstirea pe care o merită. Personal, eu vă mărturisesc că aş dori să fiu mereu tînăr, alături de dv, şi de tinereţea puternică a muzicii noastre. Iar ostenelile pe care le depunem acum noi creatorii de artă, împreună cu toţi oamenii care construesc o nouă viaţă in această ţară, să fie încununate de izbîndă deplină.

Premiile Academiei R. P. R. în domeniul muzicii

In cadrul sesiunii generale ordinare ştiinţifice a Academiei R. P. R., care a avut loc în cursul lunii septembrie, au fost decernate premiile Academiei R. P. Romîne pe anul 1956: cunoscutului compozitor Ion Dumitrescu *i s-a decernat premiul* „George Enescu“ *al Academiei R. P. R. pentru lucrarea sa* „Simfonietta“, *iar muzicologului* Gheorghe Ciobanu *premiul* „Ciprian Porumbescu“ *pentru lucrarea* „Anton Pann“ *şi contribuţia dată la culegerea de folclor „200 cîntece şi doine“.*

„Simfonietta“ *de Ion Dumitrescu alcătuită din patru părţi (Allegro passionato — Allegro con spirito — Andante molto espressivo — Allegro giusto) constituie, atît prin conţinutul cît şi prin limbajul ei, o confirmare a rodniciei drumului creator şi principiilor artistice ale compozitorului. Sfera emoţională dezvăluită de lucrare auditorilor este bogată, variată, în ea trecînd ca un fir conducător linia robustă, optimistă, umorul stenic, vioiciunea ce nu pot fi umbrite de îngîndurarea mişcării a treia. Intreagă această lume sufletească este exprimată în cadrul unui stil personal, făurit de compozitor încă în valoroase lucrări anterioare. Sînt remarcabile originalele soluţii date de compozitor problemelor melodicii, ritmicii, armoniei, folosirii modurilor caracteristice, problemelor elaborării unui stil componistic cult ce-şi trage seva din virtualităţile muzicii populare.*

Monografia „Anton Pann“ *a muzicologului Gh. Ciobanu (n. 1909) cuprinde un număr însemnat de cîntece de lume transcrise din notaţia psaltică în cea modernă şi este precedată de un substanţial studiu introductiv în care autorul face o bogată prezentare a vremii şi vieţii lui Anton Pann, insistînd asupra activităţii de folclorist a „finului Pepelei, cel isteţ ca un proverb“. Astfel, este făcută cunoscută în mod amplu această activitate, punîndu-se la dispoziţia unor cercuri largi de muzicieni şi roadele muncii lui Anton Pann — cîntecele „de la lume adunate şi apoi la lume iarăşi date“ — care, înainte nu erau accesibile decît celor iniţiaţi în notaţia psaltică. Activitatea susţinută a folcloristului Gh. Ciobanu reiese clar şi din contribuţia dată la volumul „200 doine şi cîntece“.*

Distincţii acordate unor interpreţi

Printr-un decret al Prezidiului Marii Adunări Naţionale, cîntăreţii Maria Tănase, Ioana Radu şi Alexandru Grozuţă au fost distinşi cu titlul de artişti emeriţi ai R. P. R.

Bine cunoscuţi pentru îndelunga lor activitate de interpreţi vocali ai Radiodifuziunii, teatrelor muzicale şi ai estradelor de concert, cei trei artişti sînt foarte apreciaţi de cele mai largi straturi ale amatorilor de muzică. In ultimii zece ani ei au purtat cu cinste, peste hotarele ţării, frumuseţile bogatului tezaur al cîntecului romînesc.

Maria Tănase, *cîntăreaţă cu posibilităţi multiple, şi-a apropiat — îndeosebi — folclorul nostru muzical din toate regiunile ţării, (de la cîntecul lung, doinit, la cîntecul satiric), pe care îl redă cu o desăvîrşită muzicalitate şi cu un remarcabil respect pentru specificul local.*

Ioana Radu, *cu vocea sa de mezzo, caldă şi expresivă, este îndrăgită de public atît pentru interpretarea cîntecului popular cît, mai ales, pentru felul strălucit cum pune în valoare romanţa romînească.*

Alexandru Grozuţă, *tenor liric, cu vocea mlădioasă, cîntă cu succes şi cîntecul popular şi romanţa bătrînească. El însă interpretează în mod deosebit folclorul muzical al Ardealului de Sud şi al Banatului.*

VIATA MUZICALA

DOUĂ PRIME AUDIŢII

„Simfonietta" de Ion Dumitrescu

Concertul simfonic al orchestrei Filarmonice din 19 şi 20 octombrie ne-a prilejuit prima audiţie a unei lucrări recente a lui Ion Dumitrescu: „Simfonietta". Scrisă în 1955-57, şi premiată de Academia Republicii Populare Romîne, compoziţia se înscrie pe linia consecventă a muzicianului, situîndu-se, prin caracterul său de ansamblu, alături de lucrări ca „Suitele pentru orchestră" sau „Preludiul simfonic" şi Simfonia I-a. Într-adevăr, întîlnim aci ingenioase trăsături coloristice şi creatoare de atmosferă amintind de Suita a III-a sau de Preludiu — mai cu seamă în părţile mediane (un scherzando spiritual, cu formulele caracteristice autorului — ţiituri, rotiri insistente în jurul unui sunet, ritmuri alternante şi sincopate etc.) şi un „andante molto espressivo", meditativ, nostalgic. Dar construcţia este aci mai strînsă, bazată pe o mai mare economie a materialului tematic şi pe un travaliu polifonic adîncit. Aceste ultime caractere sînt mai evidente încă în partea întîi şi în final, care strîng lucrarea într-o puternică armătură, cuprinzînd, cu toată structura lor concentrată, elemente de ordinul simfoniei: intensul contrast dintre teme, vigoarea dezvoltărilor, dramatismul, manifest încă din motivul iniţial, revenirea acestuia în final etc. În întregul ei, Simfonietta, concisă, clară, echilibrată, poartă amprenta hotărîtă a personalităţii compozitorului, caracterizată prin robusteţe, prin predominarea imaginilor reconfortante, optimiste, precum şi printr-o aderenţă strînsă la folclorul romînesc. Muzica noastră populară nu este pentru Ion Dumitrescu numai o componentă a stilului, un element decorativ, ci însăşi lumea din care creşte, organic, creaţia artistică, atît în limbajul cît şi în spiritul ei. Gîndirea muzicală a compozitorului se înscrie în forme plastice, pregnante, limpede conturate, axate pe o ritmică variată dar clară, pe motive ce se întipăresc uşor în memorie, pe o armonie şi o construcţie care, respectînd în linii mari cadrul tradiţional al şcolii romîneşti, aduc în acelaşi timp o contribuţie proprie. Însăşi melodica Simfoniettei are un caracter personal, dezvoltînd în mod fecund şi ingenios celula cîntecului nostru popular. Pornind de la unităţi mărunte, compozitorul creează melodii de largă respiraţie, depănînd firul lor în chip firesc, nesilit, amplificîndu-le treptat pregnanţa şi forţa expresivă. Aşa, de pildă, în tema a doua a primei părţi, a cărei desfăşurare simplă şi inspirată are un farmec povestitor, duios, un suflu de baladă. La fel, prima temă cantabilă a părţii întîi, cu mişcarea ei legănată de triole, — pe care o vom regăsi şi în Andante, sub forma unei melodii liniştite, nobile, de o mare frumuseţe, căzînd din treaptă în treaptă ca purtată de tot atîtea valuri succesive. Este un exemplu de înrudire profundă, neaparentă, în materialul muzical al Simfoniettei — pe care o aflăm de pildă şi între tema secundă a părţii iniţiale şi un intermediu lent (Andantino con moto) din final, avînd drept urmare o unitate sporită şi organică a construcţiei. Remarcabile sînt şi înfăţişările succesive sub care apare chemarea dramatică, impetuoasă, a motivului iniţial: ritmul ei punctat prilejuieşte în dezvoltarea primei părţi o figură vioaie, plină de dinamism, iar mai tîrziu, în repriză, dă naştere unui murmur înăbuşit al corzilor, creînd o nouă adîncime expresivă temei secunde intonate de cornul englez.

Dacă melodiile largi deduc o amplă desfăşurare dintr-un nucleu originar, mişcările iuţi, vioaie, grupează laolaltă elemente ritmico-melodice diverse, cu o deosebită artă de a le subsuma unei unităţi: de aci impresia de „unitate în diversitate" care se degajă atît din partea a doua cît şi din final. Partea a doua trebuie dealtminteri semnalată pentru factura ei deosebită. În linii mari, structura este aceea a unui scherzo, dar atît amănuntele construcţiei cît şi atmosfera au un caracter personal. Constrastele dinamice, modulaţiile neaşteptate, imitaţiile, alternanţele temei de joc înfierbîntat cu motive mai capricioase, dar la fel de vesele, dau amprenta sa specifică acestui scherzando exuberant; locul trio-ului este ţinut de o *burlescă* — intermediu comic, în care predomină glasul batjocoritor al fagoţilor. Finalul însumează elemente din mişcările precedente — dinamismul, exuberanţa, meditaţia uşor nostalgică, chemările dramatice — într-un tot armonios, ca o concluzie a întregii compoziţii, peste care domină afirmaţia categorică a bunei dispoziţii, a unui adevărat „elan vital".

Iată atinse, în această sumară expunere, cîteva dintre problemele componistice pe care le pune Simfonietta: melodica proprie, unitatea de stil, specificul şi organicitatea construcţiei. Li se pot adăuga altele, precum: armonia caracteristică — legată de problema modurilor, — instrumentaţia variată şi bogată în colorit, punînd în valoare cu iscusinţă diferitele momente ş. a. Pentru cercetarea lor mai adîncită şi mai completă, nu ajunge însă nici cadrul unei cronici, nici o primă ascultare.

M. RĂDULESCU

„Simfonia Primăverii" de Marţian Negrea

În seara de 26 octombrie a.c., Filarmonica de Stat „Banatul" din Timişoara a prezentat în primă audiţie Simfonia „Primăverii" de Marţian Negrea, sub conducerea lui Mircea Popa, artist emerit al R.P.R. Lucrarea este recentă şi reprezintă aspectul maturităţii artistului, constituind punctul culminant al unei preocupări creatoare îndelungate. Deşi lucrarea aparţine unui artist vîrstnic, conţinutul ei este al unui tînăr plin de entuziasm. Simfonia are patru părţi, îmbinînd obişnuitele forme: sonată, scherzo, lied mare şi rondo. Prima parte este foarte avîntată, plină de elan, oferindu-ne un tablou cu multă culoare vie şi încredere în forţele omului. Partea doua şi finalul poartă amprenta unui umor, latin prin excelenţă, în timp ce partea a treia, cea mai realizată ca inspiraţie, ne sugerează multă poezie şi o uşoară nostalgie. Stilul este unitar. Ascultînd-o mai cu atenţie şi comparînd-o cu alte lucrări din tinereţea autorului vom observa o evoluţie firească şi conturarea unui stil personal. Marţian Negrea a preluat elanul romanticilor, culoarea armonică a impresioniştilor francezi şi a reuşit să le suprapună cu ritmica şi cantilena cîntecului popular. Aceasta s-a realizat minunat în partea a treia, în care autorul ne prezintă o tematică cu totul aparte, plină de nobleţe. Armonia e perfect funcţională şi plăcută auzului, în timp ce ritmica antrenantă pare îmbogăţită prin multe variaţii care îşi au originea în dansul popular romînesc. Elementul cel mai reuşit pare a fi orchestraţia, foarte sonoră, transparentă, cu multă economie de mijloace, de o accesibilitate directă asupra auditorului. Muzica lui Marţian Negrea nu este „revoluţionară", este tradiţionalistă, dar originală în felul ei, constituind un drum propriu în şcoala romînească în care se încadrează. Dacă alţi compozitori te răscolesc adînc, Marţian Negrea te linişteşte prin cantabilitatea muzicii sale şi îţi transmite o sete de viaţă nestăvilită, ca şi clasicii. În acelaşi concert, eminentul artist Mîndru Katz, s-a remarcat în mod deosebit în redarea Concertului nr. 3 de Beethoven (pe care îl interpretează pentru prima oară) păstrînd întru totul trăsăturile specifice ale compozitorului. Ne-a impresionat tonul de o calitate superioară, muzicalitatea pronunţată precum şi tehnica în plină evoluţie.

În încheiere, Mircea Popa a redat cu sobrietate uvertura „Romeo şi Julietta“ de Ceaikovski, evitînd exagerările care adesea ne prezintă un Ceaikovski romanţios.

Meritul deosebit al dirijorului constă în tălmăcirea admirabilă a primei audiţii (în special a nobilului Andante), oferind publicului timişorean o nouă compoziţie romînească. De curînd au fost reluate într-o oarecare refacere, alte două lucrări romîneşti : opera „Păcat boieresc“ de acelaşi autor şi baletul „Priculiciul“ de Zeno Vancea. Exemplul acestor două instituţii artistice ar trebui să fie preluat şi de alte colective romîneşti.

DORU POPOVICI

Concertul Orchestrei Simfonice Radio

Sub bagheta maestrului Constantin Silvestri şi cu concursul violoncelistului Radu Aldulescu, Orchestra Simfonică Radio a prezentat în concertul din 17 octombrie un program de un deosebit interes artistic, care a cuprins : Simfonia a VIII-a de Şostakovici, „Uvertura de concert“ de George Enescu, ambele în primă audiţie, şi „Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră“ de George Enescu — lucrare neexecutată de mult timp la noi şi rămasă aproape necunoscută majorităţii celor prezenţi în sala Ateneului.

Realităţile înspăimîntătoare ale războiului şi puternicele impresii lăsate de acestea în conştiinţa şi sensibilitatea lui Şostakovici, au reprezentat sursa principală de inspiraţie pentru cea de-a opta simfonie a sa. Ca şi în a VII-a „a Leningradului“, lumea coşmarului, lumea dezlănţuirii apocaliptice, lumea războiului în ce are ea mai dramatic şi mai cutremurător a fost puternic zugrăvită de compozitor, înclinat în mod natural către subiectele grave şi tragice. Dar această viziune dezesperantă şi sumbră nu va rămîne predominantă pînă la sfîrşit. Ideea luptei pentru înlăturarea tristei realităţi şi chiar întrevederea biruinţei finale îşi fac loc în paginile lucrării. Numai că, spre deosebire de Simfonia a VII-a, cea de-a opta este cu mult mai tragică, are un caracter cu mult mai chinuit, de crispaţie interioară, fiind probabil una dintre cele mai întunecate pagini scrise de Şostakovici.

Din punct de vedere morfologic, simfonia este alcătuită din cinci părţi, totalizînd un timp de desfăşurare de peste o oră. Prima mişcare, un adagio lent, debutează printr-o melodie tristă şi apăsătoare care creşte necontenit, ameninţător, pînă la o culminaţie de o mare forţă expresivă, după care, încet, totul se potoleşte şi atmosfera melancolică a începutului revine. Mişcarea a doua, un marş, are un caracter grotesc, mecanic, iar ritmurile sacadate, obsedante, sînt reluate şi amplificate şi în mişcarea a treia, un presto, în care peste fondul unei succesiuni neîntrerupte de pătrimi se aud strigătele unui scurt motiv halucinant. „Pasacaglia“ care urmează tratează, într-o serie de variaţii, o temă gravă şi elegiacă, adîncind atmosfera tragică pînă acum predominantă. Însfîrşit, finalul atinge un alt colorit al sentimentului, devenit mai luminos, mai senin, încheind lucrarea cu deplină încredere în triumful binelui.

Tălmăcirea pe care maestrul Constantin Silvestri a dat-o simfoniei a fost întru totul adecvată conţinutului ei : precizia şi subtila frazare, nuanţare, dar mai ales acea dăruire, acea căldură imprimate orchestrei au avut darul să facă lucrarea accesibilă şi inteligibilă, să dezlănţuie entuziasmul unanim al auditorilor, pentru această reprezentativă operă a compozitorului sovietic.

Cunoscător adînc şi admirator pasionat al creaţiei lui George Enescu, dirijorul Constantin Silvestri, continuînd iniţiativa sa de a dezvălui publicului nostru toate operele încă necunoscute ale marelui muzician, a ales de data aceasta două lucrări foarte depărtate între ele, atît prin data scrierii lor cît şi prin stilul şi spiritul la care participă.

„Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră“ op. 8, compusă în anul 1901, este o lucrare de tinereţe şi poartă trăsăturile obişnuite ale manierei de la acea dată a compozitorului : inspiraţia de tip romantic, elanuri pline de generozitate, prezenţa perfect asimilată a influenţelor unui Brahms sau Wagner, dar şi manifestarea vizibilă a propriei personalităţi creatoare. Deşi nu străluceşte prin calităţile excepţionale ale altor creaţii din aceeaşi perioadă, „Simfonia concertantă“ este remarcabilă în special prin deplina stăpînire a meşteşugului, mai ales dacă ţinem seama că autorul ei era pe atunci un tînăr care nu depăşise vîrsta de douăzeci de ani. Partida violoncelului este virtuos concepută şi a fost meritul lui Radu Aldulescu de a fi înfăţişat cu atîta convingere şi sensibilitate redutabila partitură.

„Uvertura de concert pe teme cu caracter popular romînesc“ op. 32, terminată în 1948, este una dintre ultimele creaţii ale lui George Enescu. Stilul şi mijloacele artistice folosite o înserează printre celelalte lucrări care despart Suita sătească (1938), moment determinant pentru începutul ultimei etape din evoluţia compozitorului, de Simfonia de cameră (1954), punctul culminant al acestei ultime faze. În întreaga sa carieră, marele muzician s-a reîntors periodic la sursa sănătoasă a cîntecului popular şi apoi, pe această bază, a depăşit faza explicit romînească şi s-a îndreptat spre noi orizonturi componistice. Suita sătească foloseşte un material muzical derivat direct din folclor ; Simfonia de cameră îl posedă însă sublimat, transfigurat, realizînd mijloace expresive de o mare frumuseţe şi complet inedite. „Uvertura de concert“ este un exemplu de îmbinare a acestor două aspecte : cuprinde în acelaşi timp elementul net romînesc, ca de pildă tema de joc, asemănătoare finalului Suitei săteşti, dar şi momente foarte apropiate Simfoniei de cameră, cum ar fi de exemplu o serie de conturuni melodice care anticipează parcă cea de-a doua parte a susnumitei simfonii.

Forma „Uverturii“ pare să asculte de legile tradiţionale : două teme, una de joc, sprintenă şi totodată duioasă şi cealaltă „de dor“, visătoare, nostalgică ; ele se sudează într-o liberă structură apropiată de aceea a „rondo-ului sonată“, dar lasă loc apariţiei unui „episod dramatic“, plasat anterior dezvoltării şi reluat în codă, element de o stranie atmosferă. Tensiunea puternică, atinsă pe parcursul dezvoltării, ne pune în prezenţa unui alt tip de tragic decît ne obişnuise, în acelaşi concert, Simfonia VIII-a de Şostakovici. La Enescu nu vom găsi nimic din crisparea, dezesperarea marelui contemporan. Enescu pare să cultive un tragic mai apropiat de „tragicul clasic“, şi deşi atinge culmi expresive tot atît de răscolitoare ca ale artei şostakoviciene, rămîne totuşi integrat într-o viziune generală echilibrată, ponderată, în care felul de exprimare nu are nimic brutal şi agresiv, ci foloseşte mijloace discrete dar cu atît mai de adîncime. Aici poate am putea găsi motivarea profundă pentru care Enescu a fost atras să compună marele său Oedip, pornind adică de la străvechiul dramaturg „clasic“ grec.

Maestrul Silvestri, care ştie să pătrundă cu mare artă desişurile partiturilor enesciene, ne-a redat lucrarea cu acea vibraţie care a făcut să ne-o apropiem şi să o iubim de la început.

Se cuvine să relevăm de asemenea meritul orchestrei radiodifuziunii, în progres vizibil faţă de stagiunea trecută, pentru felul în care a înţeles şi a realizat intenţiile expresive ale conducătorului ei

ŞTEFAN NICULESCU

Deschiderea concertelor Uniunii Compozitorilor

Seria concertelor de muzică romînească inaugurată anul trecut sub egida Uniunii Compozitorilor din R. P. R. în colaborare cu Filarmonica de Stat „George Enescu“, a fost reluată la sfîrşitul lunii octombrie cu un concert de muzică de cameră alcătuit din lucrări scrise pentru ansambluri de suflători. Criteriul s-a dovedit fericit ales, întrucît a permis înmănunchierea unor creaţii care, diferenţiate desigur prin pecetea fiecărui autor, dar unite de cerinţele tratării acestor grupuri instrumentale atît de uzitate actualmente în genul de cameră, au desfăşurat panorama destul de clară a unor tendinţe din creaţia noastră în acest domeniu. Cu alte cuvinte, pe fondul unor trăsături comune, piesele prezentate s-au deosebit în funcţie de intenţiile şi personalităţile autorilor, o primă grupare permiţîndu-ne să disjungem Cvintetul de Feldmann şi Concertul de Istrate, de Burlesca lui Mangoianu, Suita „Din cătănie" de Paul Constantinescu şi „Karagueuz" de Mihalovici.

Vom intui astfel în primele două lucrări citate dorinţa compozitorilor de a realiza o muzică de fond şi de a ridica Ansamblul formaţiei de suflători sau cel mixt la înălţimea puterii de expresie a grupului de coarde, în timp ce ultimele trei sugerează fără putinţă de tăgadă, înclinarea către grotesc şi imitativ. Distincţia noastră nu sugerează o apreciere ; ea ne este necesară doar pentru a evita confuzia planurilor şi a ne ajuta să discutăm fiecare creaţie în parte, şi în funcţie de intenţiile autorului.

Dintre cele două lucrări pe care le-am numit convenţional „de fond", cu un termen desigur prea limitativ, Cvintetul de Ludovic Feldmann se distinge prin factura severă, strînsă, a tratării materialului originar care, voindu-se grotesc e în fond frămîntat şi întors spre sine însuşi. Muzica lui Ludovic Feldmann se situează şi de data aceasta în faţa unei problematice adînci, tradusă într-un limbaj de mare tensiune, caracterizat printr-o cromatizare împinsă pînă la limitele dincolo de care noţiunea de tonalitate dispare. Există o indiscutabilă autenticitate în această muzică refuzată înţelegerii depline la o primă audiţie, şi asupra căreia judecata de valoare nu credem că poate fi avansată după o singură ascultare.

Avînd în comun cu Cvintetul de Feldmann înclinaţia către stilul linear, dar deosebindu-se prin prezenţa elementelor modale în materialul melodic, Concertul de cameră al tînărului compozitor Mircea Istrate afirmă o personalitate preocupată de multiplicarea mijloacelor de expresie. Propensiunea către elementul folcloric, cu înţelegerea superioară a valorilor acestuia şi exploatarea resurselor de culoare ale instrumentelor într-un ansamblu de componenţă originală, sînt două atribute ale lucrării lui Mircea Istrate, acest sensitiv care în concertul de cameră demonstrează nu numai meşteşug şi cultură dar şi o continuitate lirică ce captivează pe ascultător.

Dacă Ludovic Feldmann şi Mircea Istrate tind către o muzică lipsită de artificii şi spre dezvoltarea materialului în adîncime şi cu o relativă amploare, ceilalţi trei autori au fost prezenţi în program cu lucrări ţinînd de o altă modalitate de tratare a muzicii pentru suflători, îndreptată, aceasta, spre specularea nedeghizată a elementului descriptiv-coloristic şi de farsă muzicală.

In primul rînd Burlesca de Mangoianu, piesă care ne sugerează viziunea unei realităţi mecanizate, realizată cu o remarcabilă inteligenţă muzicală şi cu un bun gust ireproşabil, pe panta atît de periculoasă a umorului muzical ; Ştefan Mangoianu pare convins de limitele expresive ale ansamblului căruia i s-a adresat şi ca atare a ţins să scrie o muzică cu efecte muşcătoare, frenetic ritmată, construită echilibrat şi concentrat, cu variat colorit timbral, în bine gîndite contraste. Prin această scurtă Burlescă Ştefan Mangoianu se afirmă un talent cu profil personal, cu un simţ al necesarului în expresia muzicală într-adevăr excepţional.

Tendinţa către umorul mai direct şi un descriptivism în contururi îngroşate, este marcată de suita „Din cătănie" — trei caricaturi muzicale de Paul Constantinescu, veche de aproape 25 de ani. Dacă e evident că o asemenea lucrare nu consacră un compozitor, nu este mai puţin adevărat, că audiţia ei e de un efect irezistibil şi că aprecierea nu trebuie făcută decît în limitele genului. „Balul reangajaţilor" în care apare faimosul refren : „Deschide, deschide fereastra", ca şi „Marşul forţat", uzează cu o deplină reuşită de mijloacele tradiţionale ale grotescului muzical rezumabile în îmbinarea unei melodii simple şi pe cît posibil cunoscute, cu armonii disonante, evident deplasate.

Dacă audiţia suitei „Din cătănie" cîştigă fără greş auditoriul, cea a baletului „Karagueuz" de Mihalovici se arată dificilă, nu atît din pricina limbajului mai complex, cît poate a unei anumite artificiozităţi şi lipse de substanţă, uşor detectabile. „Karagueuz" este un balet, unul din nenumăratele scrise între cele două războaie, pentru baletele ruse şi suedeze, şi îndeplineşte toate cerinţele genului, şi chiar unele superioare. Rafinamentul scriiturii, ingeniozitatea efectelor, plasticitatea unui orientalism perfect stilizat, posibilităţile de realizare coregrafică a acestei muzici, toate dovedesc mîna unui maestru rutinat. Lipseşte, poate, acea continuitate şi bogăţia de idei care să facă din „Karagueuz" o lucrare de sine stătătoare, interesantă şi în execuţia de concert. Prezentarea lui „Karagueuz" la Dalles a fost utilă, pentru continuarea procesului de cunoaştere a creaţiei lui Marcel Mihalovici.

Despre buna pregătire şi puterea de înţelegere a celor douăzecişidoi de instrumentişti care şi-au dat concursul la acest concert nu se pot spune decît cuvinte de laudă şi orice semnalare individuală ni se pare a fi o inechitate, într-atîta contribuţia a fost egal devotată. Iar maestrul Alfred Alessandrescu, care a luat bagheta pentru a conduce suita extrasă din „Karagueuz" a unit competinţa muzicianului de larg orizont, cu fidelitatea prietenului, străduindu-se să prezinte într-o lumină optimă lucrarea compozitorului parizian originar din ţara noastră.

RADU GHECIU

Muzică de cameră la Dalles

Recitalul vocal al lui Valentin Teodorian s-a desfăşurat pe două planuri perfect distincte. În prima parte, frumoasele lieduri alcătuind ciclul „Dragoste de poet" de Schumann, deşi interpretate cu o căldură şi grijă a cizelării cu totul remarcabile, nu au găsit din păcate climatul cel mai autentic. Este adevărat că vocea, de un farmec deosebit, a tenorului Valentin Teodorian, evocă aproape în mod automat pentru ascultătorii ei obişnuiţi o anumită muzică, greu compatibilă cu marea tradiţie a liedului german. Nu este însă mai puţin adevărat că, în mod obiectiv, tendinţa spre o expresivitate specială, rafinată, care singularizează maniera de a cînta a tenorului, făcînd-o uşor de recunoscut, — nu se împacă cu lirismul am spune pur, de primă epocă romantică, al lui Schumann.

Ea colorează în schimb cu virtuozitate, dă o viaţă particulară ciclului de lieduri „Revelaţii" de Benjamin Britten, ridicîndu-le pînă la acea înţelegere cu care le redă Peter Pears, interpretul „en titre" al autorului operei „Răpirea Lucreţiei". Întîlnirea — ca stil vocal — cu celebrul tenor englez s-a produs de altfel cu mult înainte, atunci cînd Teodorian Valentin a interpretat pentru prima oară în faţa publicului nostru „Serenada pentru tenor, corn şi orchestră" din care în prezentul recital a detaşat, pentru a oferi în bis, poeticul Sonet de Keats.

Cele patru „Cîntece de lume" de Ştefan Mangoianu se înscriu în acelaşi domeniu — în fond vast — în care Valentin Teodorian excelează. Relevînd o interesantă manieră de a împleti linia melodică, inspirată, cu o linie secundară, a pianului, de o netă originalitate, aceste „cîntece" reflectă totodată spiritul incisiv, înclinat spre plasticitate, al unui tînăr compozitor făcînd, ca şi atîţia alţii, cinste generaţiei căreia îi aparţine.

*

Un concert „mixt" de muzică de cameră dedicat Lunii Prieteniei romîno-sovietice ne-a dat prilejul să ascultăm la începutul şi sfîrşitul programului Cvartetul Uniunii Compozitorilor, formaţie valoroasă, îmbogăţindu-şi mereu, cu fiecare apariţie în public, repertoriul şi — în mod fatal — viziunea artistică. Cvartetul în mi minor op. 9 de Mihail Jora, lucrare de tinereţe prin lirism, vigoare şi exuberanţă, este în acelaşi timp, datorită meşteşugului sigur caracterizînd toate etapele unei îndelungate evoluţii artistice, o creaţie de deplină maturitate. Interpretat cu o adevărată dăruire izvorîtă din respectul şi înţelegerea partiturii, lucrarea a emoţionat odată mai mult prin tonalitatea sa afectivă, pusă în valoare de o cristalină claritate.

Celălalt cvartet executat, nr. 3 în fa major (op. 73) de Şostakovici, vădeşte încă de la primele măsuri o influenţă binefăcătoare, deşi nu exagerată, a neoclasicismului prokofievian. Caracteristice în acest sens sînt temele folosite, şi în special prima idee melodică din partea I-a, teme cuprinse în general în forme concise, contrastînd cu redutabilele dezvoltări din majoritatea simfoniilor aceluiaşi compozitor. În ce priveşte interpretarea lucrării, dacă înţelegerea stilului a constituit un atribut incontestabil, acurateţea a cam lăsat de dorit, anumite intonaţii nejuste stingherind desfăşurarea discursului muzical.

Între cele două apariţii ale Cvartetului Uniunii Compozitorilor, pianista Irina Lăzărescu a interpretat Sonata nr. 4 op. 29 de Prokofiev, una dintre cele mai lirice, mai delicate lucrări de acest gen ale compozitorului, apropiindu-se în unele momente în mod frapant de atmosfera baletului „Romeo şi Julieta". Pentru a reda această atmosferă, pianista nu a recurs la sonorităţi irizate, la adevăraţii paşi de pîslă pe claviatură ai Mariei Cardaş, interpreta cu o săptămînă înainte a aceleiaşi piese. Şi, deşi o asemenea interpretare este mai atrăgătoare în unele privinţe, tălmăcirea Sonatei în viziunea mai lucidă, mai puţin învăluitoare, a Irinei Lăzărescu, a redat poate cu mai multă obiectivitate, într-un spirit mai modern, intenţiile neoclasice şi nu romantice ale compozitorului.

Cu căldura şi înţelegerea pentru diferitele stiluri care îi sînt caracteristice, soprana Arta Florescu a interpretat în cadrul aceluiaşi concert o serie de cîntece şi romanţe de compozitori ruşi şi sovietici. Ne-a impresionat în mod deosebit „Nu fii trist" de Rahmaninov, ca şi admirabilul „Cîntec armenesc" de Doluhanian, plin de farmecul intonaţiilor orientale.

ARMINIU CASSVAN

Doi dirijori oaspeţi pe estrada Ateneului

Numele lui *Jivoin Zdravcovici* nu este nou pentru publicul romînesc. În anul trecut, cu prilejul turneului întreprins de Filarmonica de Stat din Belgrad în ţara noastră, Jivoin Zdravcovici a dirijat mai multe concerte. De astă dată publicul l-a putut aprecia la pupitrul orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat „George Enescu" în fruntea căreia a prezentat la 16/17 noiembrie un program foarte pretenţios: „Preludiu" şi „Moartea Isoldei" din „Tristan şi Isolda" de Wagner, Concertul de pian în sol de Ravel (solistă: Magda Nicolau) şi Simfonia a VII-a în do major de Schubert.

Cîntînd multă vreme el însuşi într-o orchestră, Jivoin Zdravcovici a cunoscut bine structura orchestrei simfonice şi tainele psihologiei instrumentiştilor, căile de a lucra într-un mod plăcut şi eficient cu ele. El are un stil dirijoral foarte mobil, o gestică vie în care predomină indicaţiile precise de măsură şi de intrări. Ceea ce sugerează mai puţin Jivoin Zdravcovici sînt nuanţele, lucru care nu-i îngăduie să clădească interpretări de o maximă tensiune şi expresivitate. În Wagner, de pildă, ne-ar fi convins mai mult o gradaţie dramatică a acestei pagini atît de binecunoscută. Acompaniamentul din concertul de Ravel a fost corect şi sigur. Corectitudinea a caracterizat şi interpretarea simfoniei de Schubert. Cu siguranţă că Jivoin Zdravcovici ar fi obţinut o tălmăcire mai expresivă, mai autentică, dacă ar fi şlefuit cu mai multă migală frazele muzicale, căutînd să le imprime acea pecete inimitabilă, proprie creaţiei schubertiene, dacă ar fi evidenţiat o concepţie artistică unitară asupra lucrării.

Vizita lui Jivoin Zdravcovici ne aduce aminte de existenţa în R.P. F. Iugoslavia a unor eminente personalităţi muzicale şi colective artistice pe care publicul nostru nu le cunoaşte. Astfel sînt „Soliştii din Zagreb" aflaţi sub conducerea lui Antonio Janigro sau trupa de operă din Zagreb care se bucură de faimă internaţională. Cînd vom cunoaşte aceste aspecte strălucite ale culturii muzicale jugoslave?

La o săptămînă după aceea, orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu" s-a aflat sub conducerea dirijorului maghiar *Feher György*. Tînăr dirijor, atît în ceea ce priveşte vîrsta cît şi caracterul relativ recent al abordării pupitrului dirijoral, muzicianul maghiar s-a impus atenţiei publicului nostru printr-o atitudine de o remarcabilă onestitate artistică. Se evidenţiază la el respectul faţă de muzica tălmăcită. La Feher György este clară o concepţie artistică unitară şi o reală „bucurie de muzică" (Musikfreude). Feher G. nu este vedeta dirijorală de tip romantic care evidenţiază în primul rînd propria sa personalitate şi în al doilea rînd frumuseţile obiective cuprinse în partitură, ci un dirijor pus în slujba textului, de o maximă fidelitate faţă de acesta. Am apreciat acest lucru îndeosebi în Serenada nocturnă de Mozart (în care interpreţii au evidenţiat cît de utilă ar fi cultivarea muzicii de cameră în orchestră). Desigur că în uvertura „Oberon" de Weber sau în acompanierea pianistei Maria Cardaş în Concertul de Chopin am fi apreciat o interpretare mai imaginativă, mai plastică (şi sîmbătă, mai precisă...), adecvată lumii romantice căreia îi aparţin piesele. În ce priveşte Simfonia a VIII-a de Beethoven, ea a fost redată cu nerv, echilibrat, evidenţiindu-se, în general, linia ei de ansamblu.

C. T.

Concert de cvintete

În sala Dalles a avut loc un concert de muzică de cameră susţinut de Mihail Andricu şi cvartetul Radio. Vechi animator al concertelor de acest gen, Mihail Andricu propunea publicului pentru acea seară, alături de cunoscutul cvintet cu pian de César Franck, două prime audiţii: primul cvintet cu pian de Gabriel Fauré şi un cvintet propriu, op. 80, datînd din 1956.

Cvintetul cu pian de Mihail Andricu este o lucrare în care compozitorul, menţinîndu-se pe linia acelui stil personal, integrat în spaţiul spiritual al culturii muzicale romîneşti, făurit încă de la primele sale lucrări cu număr de opus, îşi înnoieşte creaţia (fapt relevabil şi în simfoniile nr. 5 şi nr. 6). Această înnoire este evidenţiată, deopotrivă, pe planul nuanţelor de conţinut şi al celor de formă, exprimate în noi preocupări ritmice (de ex. p. III-a), polifonice cît şi în instrumentare. Partea lentă este o splendidă pagină de cvartet de coarde în care pianul nu intervine decît pentru a realiza, singur, coda mişcării (compozitorul mărturiseşte că nu apreciază mult cvartetul său de coarde, lucrare ce şi-a impus însă valoarea în ochii publicului. Oare această pagină este un fel de „revanşă" faţă de sine însuşi?)

Cvintetul cu pian în re minor op. 89 de Fauré, datat 1906, este una din lucrările capitale ale marelui compozitor francez, ce se cuvenea a fi cunoscută şi de publicul nostru. În acelaşi timp, însă, este una din creaţiile sale cîntate rar chiar în Franţa (ca şi preludiile sale de pian, sonata a II-a de vioară-pian şi atîtea alte opere). Acest paradox este explicat în cazul cvintetului de o primă audiţie franceză ce nu s-a bucurat de aprecierea cuvenită, de faptul că, negăsindu-şi editor în patrie, Fauré l-a editat în America, la Schirmer, (de unde şi dificultatea de a procura materialul în Franţa). Cert este însă că în general muzica lui Fauré, cu lipsa ei de senzaţional, de spectaculos, cu sobrietatea ei pură se impune greu publicului. În Franţa a trebuit să se organizeze o societate a prietenilor muzicii lui Fauré pentru a o propaga. La noi în ţară, George Enescu şi Mihail Andricu, care au cunoscut-o şi îndrăgit-o, la izvoarele ei, sînt cei care au creat un public care să aprecieze muzica lui Fauré. Şi acest public, deşi puţin, prea puţin numeros, a răsplătit cu prisosinţă tălmăcirea dată cvintetului în acea seară. Tot ce este seducţie sensibilă dar şi profunzime, spirit elevat şi echilibru în muzica lui Fauré, era redat cu o convingere care, aşa cum este cazul la Fauré, nu face lucrarea „să treacă rampa" în mod spectaculos dar atrăgea ascultătorii spre ea, spre frumuseţile ei, spre poezia ei sobră, discretă.

Arta lui Fauré şi Franck au găsit, se ştie, de mult, în Mihail Andricu un interpret de mare autenticitate. În acea seară o excepţională realizare muzicală şi pianistică a compozitorului, care insuflase şi cvartetului o concepţie stilistică unitară, a conferit tălmăcirilor un caracter artistic de cel mai înalt nivel. Păcat, repetăm, că numai puţini au venit să se bucure de ele şi să le aprecieze.

FR. SCHAPIRA

Reintrarea violonistului Ion Voicu pe estrada de concert

Ascultînd, în cadrul Concertului Filarmonicii din 19 și 20 octombrie, dirijat de George Georgescu, pe violonistul Ion Voicu, ne-am amintit de paginile emoționante în care Yehudi Menuhin relatează cum a trecut, în anii 1935-36, prin ceea ce el numește „O criză de creștere". În plină glorie, a simțit nevoia de a revizui bazele artei sale, supunîndu-le unui sever examen de conștiință: „Mi-am dat seama că trebuie să trec de la practicarea instinctivă a muzicii, la o analiză lucidă și la un efort de adevărată readaptare". Lucrul nu s-a făcut fără sacrificii, dar ele au dus la o evoluție cu atît mai fecundă. Credem că este întocmai ceea ce se întîmplă în momentul de față cu Ion Voicu. După răstimpul de studiu asiduu cu profesorii Iampolski și Oistrah, violonistul și-a schimbat în adîncime concepția, de la elementele tehnice de bază pînă la aceea de interpretare propriu-zisă. Meșteșugul violonistic poartă acum pecetea unei discipline riguroase; articulația sunetelor este distinctă și clară, valorile precis respectate, tehnica a căpătat un aspect așezat și solid. Mai evident încă apare fenomenul în materie de interpretare: aptitudinile naturale de velocitate și briliantă nu se dezvoltă în dauna substanței muzicale, preocuparea pentru aprofundarea stilurilor și puritatea liniei este manifestă. Dar poate că aceste transformări de-a dreptul surprinzătoare au, tocmai prin caracterul lor radical, uneori, o latură încă vulnerabilă, care s-a dezvăluit mai ales în Concertul nr. 3 de Mozart. Faptul că Ion Voicu a susținut acest concert în condiții onorabile, este prin sinea lui demn de relevat, dacă ne gîndim la distanța ce îl separă de repertoriul de altă dată al violonistului. Tempii au fost măsurați (chiar prea măsurați, în primele două părți), sonoritatea reținută, frazarea *îngrijită (cu excepția cîtorva locuri, mai ales în* final, unde unele accente și unele ornamente au reamintit în chip intempestiv temperamentul violonistului). Ion Voicu a plătit aceste rezultate cu un preț destul de mare: acela al strălucirii și vivacității care fascina în execuțiile lui. Așezarea, liniștea, sobrietatea pe care le-a obținut au lăsat uneori o impresie oarecum ternă, cu atît mai paradoxală pentru un concert ca acesta: cel mai juvenil și mai entuziast dintre concertele mozartiene de vioară. Dar — lăsînd la o parte problema generală: *cîți* violoniști se pot lăuda astăzi în lume cu o tălmăcire pe deplin mulțumitoare a lui Mozart — trebuie subliniat faptul că o asemenea interpretare marchează un pas de seamă înainte, către asimilarea stilului clasic, o etapă importantă pe care sîntem convinși că o va întregi o mai mare libertate lăuntrică.

Concertul de Brahms a adus în acest sens o confirmare. Mișcîndu-se într-un cadru stilistic mai larg, solistul a apărut aci mai puțin inhibat, îmbinînd corectitudinea tehnică și preocuparea de linie cu un aport mai personal, cu mai mult lirism și căldură. Chiar tonul a fost mai amplu, mai plin, frazarea mai suplă, n-au lipsit momentele de elan și expresivitate. Cu toate acestea, nici de această dată violonistul nu s-a dăruit total, părînd fie prea preocupat de latura pur tehnică (în dezvoltarea primei părți), fie oarecum detașat, neparticipant, ca în splendidul „Adagio" unde am fi dorit să simțim și mai puternic fiorul pe care trebuie să-l dea această pagină mare a muzicii brahmsiene. Dar și aci, construcția de ansamblu a interpretării a avut fără doar și poate meritul echilibrului și al lucrului chibzuit, îndelung reflectat.

Se înțelege că rezervele formulate mai sus pornesc de la un nivel înalt de exigență. Un artist de talia lui Ion Voicu este un reprezentant de frunte al muzicii noastre; mai mult ca nimeni altul, el întruchipează azi acea îndemînare și dragoste pentru meșteșugul viorii pe care o evidențiau la poporul nostru un Menuhin sau un Carl Flesh. În momentul de față el dovedește că este capabil de o evoluție care evită pericolul unei plafonări — și trebuie felicitat pentru aceasta din toată inima, chiar dacă astfel s-au ivit în fața sa unele probleme. În clipa în care violonistul va izbuti să lege în mod desăvîrșit disciplina severă a interpretării pe care și-a însușit-o și fondul lui propriu de sensibilitate, va atinge treapta de împlinire rezervată celor puțini. Este o sarcină grea, dar care îi face cinste. Alături de marele lui talent, prețuim azi la Ion Voicu seriozitatea cu care își pune problemele și curajul de a se confrunta cu cele mai mari exigențe ale artei interpretative.

MIHAI RĂDULESCU

Recitale de pian

MARIA CARDAȘ

După o perioadă îndelungată de studii sub îndrumarea profesorului Heinrich Neigauz din Moscova, Maria Cardaș s-a prezentat din nou în fața publicului bucureștean la 30 octombrie cu un recital interesant și destul de îndrăzneț ca program — „de la Chopin înainte". Am avut bucuria să constatăm progresele substanțiale realizate de pianistă, în ce privește logica frazării precum și diversificarea paletei sonore. Jocul ei apare acum mai disciplinat și estetic, iar diversitatea stilistică, realizată cu un simț al discernămîntului superior față de trecut. În momentul de față, Maria Cardaș ni se pare apropiată în special de piesele în care coloritul este pe primul plan, și din acest punct de vedere „Reflets dans l'eau" de Debussy și în special „Jeux d'eaux" de Ravel au fost printre realizările cele mai depline ale serii (în „Alborada del gracioso" dificultățile instrumentale îi scapă încă de sub control).

Sonata a patra în do minor de Prokofiev ne-a apărut prezentată dintr-o atrăgătoare perspectivă romantică — proprie de altfel și lui Evghenie Malinin, un alt elev al *profesorului comun. Aci s-a manifestat însă o deficiență* spre remedierea căreia pianista trebuie să-și îndrepte în general eforturile, și anume insuficienta incisivitate și pregnanță a atacului, avînd drept rezultat o sonoritate ce plutește adesea într-un „flou" lipsit de caracterul instrumental concret. Nu ne referim aci atît la forță, cît la capacitatea de pătrundere a sunetelor, la plasticitatea și individualizarea lor. Preocuparea în această direcție ar mări puterea de convingere a interpretărilor Mariei Cardaș, dînd o direcționare mai precisă calităților temperamentale și unei certe dezinvolturi instrumentale — manifestate de altminteri cu succes în redarea foarte izbutită a „Baccanalei" de Silvestri, cu care s-a încheiat programul recitalului.

Ar fi de dorit, în altă ordine de idei, și o alegere mai chibzuită a repertoriului; (Chopin și Liszt au fost reprezentați în program prin piese a căror dificultate nu se dovedește direct proporțională cu valoarea substanței lor muzicale). Am sugera Mariei Cardaș îndreptarea spre două extreme ale istoriei muzicii — preclasicii și modernii — în care contribuția ei ar fi, credem, cea mai apropiată propriilor înclinații.

LIDIA CRISTIAN

Discipolă prețuită a eminentei profesoare și muziciene Constanța Erbiceanu, Lidia Cristian face parte dintre pianiștii care adîncesc problemele atît de dificile și complexe ale artei lor. Aparițiile ei pe estrada de concert sînt caracterizate întotdeauna printr-o ținută sobră, pătrunsă de seriozitatea interpretului conștient de răspunderea ce îi revine ca factor de legătură între gîndirea marilor compozitori și sensibilitatea artistică a publicului. Mergînd mai puțin către izbucniri temperamentale și urmărind consecvent expunerea fidelă a textului, pe care îl privește totdeauna cu respect, ea tinde spre o dezvăluire echilibrată a conținutului muzical, și — cu tot mai bune rezultate în ultimul timp — spre o cizelare a mijloacelor sonore de expresie.

Cu prilejul ultimului recital, dat în sala Ateneului la 22 noiembrie, am *aflat-o pe Lidia Cristian într-o excelentă* formă pianistică și muzicală. Programul, deosebit de substanțial, a cerut atît interpretei cît și publicului un grad înalt de concentrare. Apreciind cu căldură abnegația artistei, care nu face compromisuri cu bunul gust, mărturisim totuşi că am simţit, mai cu seamă în partea a doua a recitalului, lipsa unor piese de o factură contrastantă, poate mai puţin complexe ca problematică, dar de un caracter mai direct comunicativ, care ar fi adus o notă înviorătoare binevenită.

Lidia Cristian este o interpretă care compensează o oarecare încetineală în ce priveşte îmbogăţirea repertoriului prin şlefuirea neobosită a pieselor deja cunoscute. Cînd rezultatul este de calitatea artistică a redării Sonatei opus 110 în La bemol major de Beethoven, oricine trebuie să recunoască faptul că acest proces de meditare îndelungă asupra aceleiaşi lucrări este capabil să dea roade bogate. Se poate spune că pianista a realizat o cuprindere egal de autoritară asupra întregului şi detaliilor acestei capodopere, căreia îi conferă o unitate remarcabilă. Am apreciat nu numai cantabilitatea expunerii temei introductive din partea întîi, ci şi sensibilitatea şi logica cu care au fost reliefate minunatele modulaţii în dezvoltarea tematică. Scherzoul a avut tensiune şi pondere beethoveniană, adagioul o nobilă expresivitate, iar fuga a fost clădită cu mult simţ arhitectonic. A lipsit doar un coeficient în plus de elan în ultimele două pagini ale sonatei pentru ca împlinirea artistică să fie fără reproş.

Redarea Sonatei în do minor, opus 111, a fost poate mai puţin egală. În partea întîi, am avut o oarecare rezervă în ce priveşte supradimensionarea sonoră în expunerea motivului iniţial al temei allegroului, iar dezvoltarea a apărut întrucîtva statică. Am fost compensaţi însă prin interpretarea Ariettei cu variaţiuni, plină de frumuseţi, începînd cu tema modelată simplu şi expresiv ; trebuie subliniat faptul că Lidia Cristian a găsit taina acelui piano şi pianissimo beethovenian plin de substanţă şi atît de bogat în vibraţie muzicală. Dacă imitaţiile, întrebările şi răspunsurile variaţiilor a doua şi a treia nu s-au reliefat îndeajuns de diferenţiat ca expresie, în schimb ultimele două variaţiuni, cele mai semnificative din punct de vedere al conţinutului filozofic, au fost tălmăcite cu o emoţionantă interiorizare. Amănuntul poate apărea pedant — dar dorim totuşi să relevăm frumuseţea sonoră a trilurilor precum şi a ţesăturii diafane de triole în treizecidoimi, realizări pianistice de prim ordin.

Prin elevii Constanţei Erbiceanu, mare cunoscătoare a creaţiei lui Max Reger, muzica pentru pian a acestui postromantic german îşi află la noi o cunoaştere tot mai largă. Piesele „Aus meinem Tagebuche" cîntate de Lidia Cristian, — de o incontestabilă nobleţe a conţinutului —, au apărut însă covîrşite de marile modele ale lui Schumann şi Brahms ; nu intenţionăm prin aceasta a diminua cu nimic meritele certe ale interpretării. Emoţiile cele mai autentice le-am resimţit la audierea Intermezzoului în mi bemol minor, redat într-o amploare orchestrală, cu o splendidă sonoritate a başilor în secţiunea concluzivă.

Publicul a primit cu viu interes şi execuţia unei piese de mari proporţii — mai puţin cunoscută la noi — a lui Liszt, „Variaţiunile pe un motiv din Missa în si minor de Bach". E o lucrare în care generosul romantic ne apare eliberat de orice virtuozitate deşartă, şi pătruns de suflul elevat al muzicii Cantorului de la Leipzig, apropiindu-se adeseori de lumea emoţională complexă a Sonatei în si minor. Lidia Cristian a tălmăcit-o cu seriozitate şi competinţă, înfruntîndu-i cu bravură toate redutabilele dificultăţi.

Din întreaga parte a doua a recitalului, cel mai îndelung mi-a stăruit în minte tulburătoarea temă principală a primei din cele două piese de concert (opus 25 nr. 2 şi 5) ale lui Constantin Silvestri, iar felul în care Lidia Cristian a subliniat obsedanta cădere caracteristică do diez-sol diez, cu tot ce căpăta ea în context ca melancolie şi patetism învăluit, dovedea o dată mai mult că interpreta este o adevărată muziciană.

ALFRED HOFFMAN

EVA BERNÁTHOVÁ

Bine cunoscută discofililor prin imprimările ei pe discuri cehoslovace „Supraphon" (Variaţiile simfonice de Franck, Sonata în si minor de Liszt, Islamey de Balakirev etc.), pianista pragheză Eva Bernáthová a concertat şi în ţara noastră, după turnee întreprinse în Ungaria, Bulgaria şi R. D. Germană. După o primă apariţie în cadrul concertului Orchestrei Simfonice a Cinematografiei din 15 noiembrie — cînd a interpretat concertul în do minor de Mozart, Eva Bernáthová a dat recitaluri la Sibiu şi Craiova şi a înregistrat la „Electrecord" un disc micro cuprinzînd piese de Smetana, Fauré, Debussy şi Haciaturian. Cercetînd discografia artistei şi programele concertelor şi recitalurilor sale din ultimii ani, nu se poate să nu fii izbit de varietatea repertoriului său, cuprinzînd 20 concerte pentru pian şi orchestră, de la Mozart la Franck, Ravel şi Bartók. Un asemenea repertoriu trădează pe artistul serios şi muncitor, care nu se culcă pe laurii a 2—3 lucrări de concert repetate pînă la saturaţia publicului, ci se află într-o perpetuă stare de frămîntare creatoare, urmărind înnoirea neîncetată a repertoriului său.

Eva Bernáthová nu caută calea bătută a succesului „sigur". Adeseori ea preferă să prezinte piese mai puţin cunoscute, mai rar cîntate. O dovadă în acest sens o constituie alegerea pentru debutul ei în faţa publicului bucureştean, a concertului în do minor de Mozart, lucrare care prin expresia sa tragică ocupă un loc aparte în creaţia mozartiană pentru pian şi orchestră, apărînd destul de rar în programele concertelor.

Posesoare a unei bune tehnici — poate cu unele deficienţe în tehnica braţului — Eva Bernáthová ne-a dat o reuşită interpretare a acestui concert în care tragismul n-a devenit niciodată desperare, ci s-a menţinut în limitele unei expresii sobre, viguroase, *mozartiene*.

Probitatea artistei şi spiritul său autocritic au apărut cu o deosebită limpezime, în cursul înregistrărilor, cînd Eva Bernáthová a luat în repetate rînduri iniţiativa reimprimării diferitelor pasaje care nu i se păreau pe deplin realizate. În felul acesta s-au fixat pe bandă cîteva interpretări de valoare — printre care se pot cita la loc de frunte nocturna nr. 6 op. 63 şi impromptu nr. 3 op. 34 de Fauré — pe care sperăm că „Electrecord" nu va întîrzia prea mult să le pună în circulaţie pe discuri.

E. E.

Din activitatea filarmonicilor din Galaţi şi Focşani

În seara zilei de 15 noiembrie, Orchestra Simfonică de Stat din Galaţi a împlinit doi ani de viaţă... Sala teatrului unde au loc concertele săptămînale a fost neîncăpătoare pentru publicul care a urmărit în aceşti ani munca perseverentă a tînărului colectiv şi care, încetul cu încetul, s-a format datorită lui.

Programul concertului cuprindea Simfonia V de Dvorak, Concertul pentru violoncel şi orchestră de Vivaldi, Divertismentul de Haydn, Două dansuri de Tiberiu Brediceanu şi Preludiile de Liszt.

Dirijorul Alecu Sfetcu a reuşit să imprime orchestrei o concepţie muzicală unitară, să reliefeze frumuseţile melodice ale simfoniei. E păcat însă că nu s-a reuşit o sincronizare perfectă în toate părţile simfoniei.

Partea II-a a concertului a început cu cele Două dansuri de Tiberiu Brediceanu, redate cu suflul cald, plin de viaţă, al jocului popular romînesc. Violoncelistul Radu Aldulescu, prin colaborarea în acest concert, a ridicat nivelul artistic prin incontestabila sa competinţă.

Programul concertului s-a încheiat cu Preludiile de Liszt, lucrare în care orchestra a dat un examen serios în faţa publicului auditor. Notăm că acest poem a fost mult aşteptat de către publicul gălăţean şi orchestra, în general, nu a dezminţit aceste aşteptări.

Pentru orchestra ce acum păşeşte pragul celui de-al treilea an de activitate, succesele înregistrate sînt lăudabile. Colectivul, în majoritate tineri cu mult elan, este hotărît să muncească serios pentru înlăturarea lipsurilor, pentru îndeplinirea cu succes a sarcinilor de culturalizare a regiunii şi oraşului Galaţi. În acest scop se cultivă cu sîrguinţă muzica de cameră, se organizează audiţii interioare şi recitaluri.

Pentru crearea noului public, în cursul stagiunii au fost vizitate, dîndu-se programe accesibile, cîteva întreprinderi ca: Uzinele „Cristea Nicolae“, Șantierul Naval Galați, Filatura „Filimon Sîrbu“, Șantierul Național de Reconstrucție, ca și o serie de școli și institute de învățămînt. Perspectivele colaborării Orchestrei Simfonice cu unul sau două coruri sindicale, pentru lărgirea sferei de activitate și a repertoriului cu lucrări pentru soliști, cor și orchestră, constituie una din însemnatele preocupări ale conducerii.

AUREL OLARIU

*

Cu mulți ani în urmă George Enescu a venit la Focșani să dea concerte în cadrul apostolatului său muzical prin tîrgurile și orășelele țării. Deși numele său era cunoscut în toată țara, deși avea chiar rude în Focșani, concertul său nu a avut sala nici pe departe plină. A mai venit George Enescu și în anii următori, dar nu a putut frînge indiferența focșănenilor. Rămîneau tot puțini cei care veneau să-l asculte. Pînă la urmă George Enescu și-a îndreptat pașii spre alte orășele și tîrguri ale țării în care găsise mai multă înțelegere și unde, încetul cu încetul, a format un public iubitor de muzică clasică.

Mă gîndeam la aceste împrejurări participînd la un concert dat de curînd de Filarmonica „Unirea“ din Focșani. Sala încăpătoare a teatrului era plină, toate biletele erau vîndute. Acolo unde efortul unui singur om, chiar de geniu, dăduse greș, susținutul efort al unui colectiv, chiar de nivel mai scăzut, fusese încununat de succes. Acest efort datează de zece ani și a fost inițiat de un grup de entuziaști, (poate, printre ei, cîțiva din puținii care-l aplaudaseră pe Enescu la Focșani) aflat sub conducerea dirijorului Silviu Zavulovici. De la mica formație de cameră, nesubvenționată, din anul începuturilor 1947, pînă la actuala orchestră simfonică a Filarmonicii de Stat „Unirea“ din Focșani este un drum lung, anevoios, dar cît de bogat în roade!

La Focșani poposesc astăzi cei mai de seamă soliști ai noștri printre care, la loc de frunte, se situează Ion Voicu, unul dintre cei mai vechi prieteni și susținători ai orchestrei. La Focșani au loc acum 3 concerte simfonice pe lună, la ele se adaugă concerte populare, concerte-lecție. Aci există azi un public muzical. Acest public are o disciplină a sa și o cultură a sa și cuprinde toate generațiile de focșăneni. Pot fi văzuți mulți ascultători încrucișîndu-și în timpul concertului privirile: satisfăcuți cînd oboistul are un solo frumos realizat (și ar fi și mai frumos, desigur, dacă instrumentul său ar fi mai bun), perplecși cînd, la capătul unor fraze remarcabil executate, cornistul greșește. În rîndurile publicului există unii „patrioți locali“ care nu văd nici o lipsă a orchestrei, și există și „cosmopoliți locali“ care, cu un aer superior și disprețuitor, nu-ți vorbesc decît despre lucrări auzite la radio în interpretarea lui George Georgescu, Constantin Silvestri, Alfred Alessandrescu cu orchestre bucureștene sau despre orchestrele filarmonice din Leningrad, Philadelphia etc. Dar cînd îi întrebi pe aceștia din urmă de cînd ascultă muzica îți răspund că de vreo 6—7 ani și că gustul pentru arta sunetelor l-au prins la... concertele Filarmonicii focșănene. Ceea ce dovedește o dată mai mult cît de bine își duce la îndeplinire menirea orchestra și activa ei conducere.

Desigur orchestra mai are lacune serioase atît în ceea ce privește instrumentarul (timpanii sînt de producție locală..., oboiul este asamblat din două instrumente vechi etc.) cît și instrumentiștii. Astfel un sector slab îl constituie viorile și violele. Conducerea Filarmonicii cunoaște aceste lipsuri și caută soluții fericite. În acest sens propunem și noi ca să se facă un recensămînt general al instrumentelor orchestrelor noastre de stat pentru a putea alcătui garnituri *omogene* de instrumente în cadrul aceleiași orchestre. Acest lucru ar putea contribui la asigurarea unui mai bun acordaj și ansamblu sonor la orchestre. Sprijinul permanent pe care l-a primit instituția de la Departamentul Culturii, Sfatul Popular local și Comitetul orășenesc de partid a ajutat la lichidarea multor nevoi. Nu încape îndoială că el se va exercita și în continuare spre a contribui la ridicarea ei mai departe.

FR. SCHAPIRA

Premiera operei „Freischütz“ la Cluj

Clujul are în privința operei o situație de două ori privilegiată: mai întîi coexistența armonioasă a colectivelor romînesc și maghiar dau repertoriului o bogăție și varietate cu adevărat de invidiat; dar de cele mai multe ori, însăși alegerea repertoriului, ca și ținuta îngrijită a interpretărilor, dau Clujului, pînă la așteptata „reascensiune“ a primei scene din București, o anumită superioritate recunoscută de cronicarii care înregistrează din cînd în cînd (destul de des de altfel) premierele: „Tannhäuser“, „Freischütz“ la Opera Romînă; „Șuraleh“, „Olandezul zburător“ la Opera Maghiară, nume care încă se prezintă bucureștenilor ca un adevărat miraj.

Mirajul Freischütz, pentru cei care cunoșteau muzica, sau pentru aceia care își amintesc spectacolele mai vechi ale Bucureștiului, este cu totul deosebit: un prilej de a-l cunoaște pe Weber, mai temeinic decît prin cele cîteva uverturi, „Invitația la vals“ și „Perpetuum mobile“ care ne sînt servite îndeobște cu atîta perseverență; un prilej de a afla noi date despre începutul uimitor și fermecător — al operei germane, care îți deschide perspective asupra creației lui Wagner; un prilej, în fine, de a filozofa cu întîrziere asupra valorii unei arte inspirate din tradiții și legende populare, care-i dau o veșnică tinerețe.

Ce este legenda lui Freischütz? Firește, aceeași clasică, eternă confruntare între bine și rău. Ceva din ideea lui Faust transplantată romantic și cam naiv în lumea vînătorului și țăranilor din pădurile germane. Înainte de a înțelege pe deplin mesajul ei (și trebuie să recunoaștem că regia lui Jean Rînzescu ne-a ajutat în mare măsură să-l înțelegem), te gîndești la lumea fantastică a legendei, la strigătele înfiorate de ecou ale demonicului Caspar, la cascada sinistră de la prăpastia lupilor și la emoțiile purei Agatha, ademenită fără voie în această conjunctură drăcească și mistică, din care e salvată printr-un noroc destul de neașteptat și nu prea logic de un „deus ex machina“. Toate acestea, sînt impresii prealabile, superficiale, care pentru a fi spulberate nu așteaptă decît un spectacol realizat cu sobrietate, armonie și pătrundere, așa cum este fără îndoială premiera recentă a Clujului.

Lipsesc din viziunea regizorală a lui Jean Rînzescu acele elemente „tari“ care însemnau, pentru obișnuiții operei, farmecul neobișnuit al lui Freischütz; cavalcada fantastică, prăbușirea pădurii, intervenția puterilor drăcești sînt evocate aci cu discreție și cu extremă zgîrcenie în folosul unei alte calități care a însemnat, fără îndoială, meritul principal al spectacolului: transpunerea conflictului dintre forțele „luminii“ și cele ale „întunericului“ din planul mistic, legendar, în acela etern uman. Cu finețe și mai ales cu simplitatea care însoțește întotdeauna adevărul artistic, Rînzescu a găsit în puterile diavolești corespondențele terestre: Caspar nu este altceva decît omul decăzut, ros de ură și de dorința de răzbunare pe care orice Samiel, în orice vreme, îl poate înrobi; de partea cealaltă, Agatha, Ännchen, Cuno, reprezintă lumea care, fără a fi suită pe piedestal farmecă prin modestia și puritatea idealurilor. Iar între acestea, Max nu este decît romanticul „chinuit“, atît de frecvent în literatura veacului trecut, omul obsedat de vitregia sorții și adus de ea în pragul decăderii.

Redat pe asemenea coordonate umane, libretul lui F. Kind se simplifică, dobîndește noi justificări, potențînd astfel muzica adîncă, cu sonorități aproape wagneriene, pe care Weber a scris-o cu mai multe decenii înaintea maestrului de la Bayreuth.

De altfel nu se poate vorbi îndeajuns despre posibilitățile regiei cu adevărat muzicale, pe care uneori (vai, numai uneori!) o mînă de maestru le pune în lumină. Mișcările armonioase ale corului, ce pare legat prin fire nevăzute de dirijor, schimbările de planuri impuse de necesitățile muzicale, mișcările discrete și savant drămuite ale interpreților în cursul ariilor, toate acestea amintesc o veche butadă: „regia ideală de operă este aceea care te face... să uiți de existența ei“, contopindu-se cu totul în logica muzicală a spectacolului.

În ceea ce privește concepția propriu-zis muzicală (dirijor Lucian Surlașiu), ea s-a împletit în mare măsură cu finețea și competința regiei. Ceea ce a frapat în primul rînd în interpretarea soliștilor și ansamblului au fost nuanțele: piano-ul, diminuendo-ul, ritardando-ul, sforzando-ul, nu au rămas de data aceasta în partitură: mîna dirijorului le-a transmis și publicul le-a sezisat, în acele momente de calmă armonie, pe care le oferă scenele lirice ale operei. Mult mai puțin prezente au fost însă nuanțele cu caracter dramatic: contrastele, paginile de dinamism, pline de nerv, care abundă în această operă începînd chiar de la uvertură, au marcat, credem, punctul mai slab al spectacolului, nu întru totul acordat stilului strălucitor și impetuos al muzicii lui Weber. Chiar și celebra scenă de la „Prăpastia lupilor“ văzută, cum arătam, prin prisma unei binevenite adînciri umane, nu trebuie văduvită de atmosfera stranie, impresionantă, pe care o oferă partitura orchestrei, atunci cînd, sub mînă sigură a dirijorului, aceasta se afirmă pe primul plan.

Supuși la dubla exigență a regiei și conducerii muzicale, soliștii spectacolului (ne referim la singura distribuție pe care am putut-o urmări) și-au găsit resurse bogate, explicabile pentru unii, adevărate surprize în cazul altora. Nu ne vom ascunde preferința, în ceea ce privește redarea muzicală, pentru creatoarea rolului Agathei, Stella Simonetti, una din puținele deținătoare în țara noastră a stilului de interpretare german. Glas bogat, frazare sigura și sobra, noblețe, iată ce trebuie pentru a înțelege acea minunată trăsătură a muzicii germane, care unește, în linie dreaptă și ascendentă, pe Beethoven, Weber, Wagner și Strauss. Mai puțin familiarizată cu astfel de roluri, partenera sa feminină, Livia Liseanu (Ännchen) a adus din abundență prospețime și vioiciune într-un rol care mai cerea însă o notă poetică, sezisată mai puțin de interpretare.

Max ar fi reprezentat din partea tenorului Theodor Carabiberi o performanță și mai meritorie, dacă unele dificultăți de dicție, mai ales în părțile de proză, nu ar fi diminuat oarecum pregnanța personajului. Ca tenor dramatic, Carabiberi ocupă un loc însemnat în golul atît de resimțit la noi sub acest raport și credem cá munca intensă regizorală care s-a dus cu el la ultima premieră ar putea fi preludiul unor noi afirmări.

Impresionanta creație muzicală și actoricească a lui Jean Hvorov în Caspar, a reținut atenția ascultătorilor, ca o replică mai spectaculoasă a măiestriei Stellei Simonetti. Cuno (George Busoioc), Samiel (Gheorghe Znamirovski), Pustnicul (Emil Mureșan), Kilian și Ottokar (Ioan Budoiu) au completat această echipă excelentă care, neîntemeindu-se pe străluciri individuale, nu s-a lăsat știrbită nici de inegalități supărătoare.

Despre cor nu se poate vorbi îndeajuns; te gîndești la el cînd te referi la regie, te gîndești cînd vorbești de ținuta muzicală a spectacolului; maestrul de cor Kurt Mild împarte fără îndoială cu dirijorul meritul unor momente de mare ținută artistică, între care se relevă, indiscutabil, fermecătorul „cor al miresei“, cu agreabila prezență solistică a Constanței Ionescu.

Decorurile lui Walter Vasilescu sînt admirabile; și ne referim nu atît la cascada care obține tradiționala uimire admirativă a spectatorilor, cît la poezia sinceră, nealterată de căutări artificiale, a tablourilor din pădure, atît de potrivite muzicii, plină de proaspete miresme, a lui Weber.

Regia tehnică (regizor Filotti Buburuzun) a avut o prezență vie în acest spectacol, ale cărei exigențe depășesc într-un mod întristător primitivele instalații de pe scenele noastre lirice.

Într-un scurt și spiritual divertisment coregrafic, maestrul de balet Roman Moravski s-a integrat în acea atmosferă convingătoare, cuceritoare, care te face (arareori din păcate) să uiți de convențiile operei și care, fără îndoială, a constituit principala calitate a recentei premiere de la Opera de Stat din Cluj.

IONEL HRISTEA

„La drumul mare“ de C.C. Nottara în interpretarea Ansamblului S. P. C.

Fiu al marelui actor Constantin Nottara, muzicianul *Constantin C. Nottara* (născut la 14 octombrie 1890, mort la 19 ianuarie 1951, membru fondator al Societății Compozitorilor Romîni, laureat al Premiului „George Enescu“) a avut o remarcabilă și variată activitate: compozitor, dirijor, violonist, critic muzical și profesor de vioară la Conservatorul din București. În domeniul creației muzicale a compus operele *„La drumul mare“* și *„Nu te joci cu dragostea“, Baletul „Iris“, suitele simfonice „Dansuri din Bihor“, „Impresii din Cehoslovacia“* și *„Jocuri din Portugalia“, un concert pentru vioară și orchestră, un nonet, cîntece pentru voce și pian sau orchestră, „Suita în stil romînesc“ pentru pian, piese pentru vioară, violoncel, muzică de scenă etc.*

Dotat cu multă sensibilitate, compozitorul a fost impresionat de lectura schiței dramatice într-un act *„La drumul mare“* de *Anton Cehov*, al cărui subiect i-a oferit un bun prilej pentru a compune prima sa operă.

„La drumul mare“ a fost reprezentată în premieră în anul 1933 la Opera din București, avînd la pupitru dirijoral pe compozitor, apoi la Opera din Cluj iar în anii 1935, 1936 la Bratislava și Praga în Cehoslovacia.

Acțiunea se desfășoară pe la 1880, într-o noapte friguroasă, cu ploaie și furtună în hanul lui Tihon, așezat „la drumul mare“, într-o gubernie din sudul Rusiei țariste. Aici poposesc de-a valma: moșierul ruinat Simion Borțov (care a devenit bețiv inveterat fiindcă iubita lui, Maria Iegorovna, l-a părăsit chiar în noaptea nunții), Iegor Merik, un tîlhar vagabond, care urăște de moarte femeile (de pe urma cărora a avut de suferit), Nazarovna și Efimovna, două femei bigote, vechiul pelerin, bătrînul Sava, lucrătorul Fedia și alți trecători, muncitori, țărani, hagii etc.

Tragica viață a proprietarului ruinat Borțov, povestită de Kuzma, fost în serviciul acestuia, suscită atenția și revolta vagabondului Merik, tocmai în clipa cînd întîmplarea aduce în han pe Maria, soția lui Borțov. Înfuriat că Maria nu vrea să-și recunoască soțul și că nu răspunde suferințelor și rugăminților lui, vagabondul Merik o ucide cu securea.

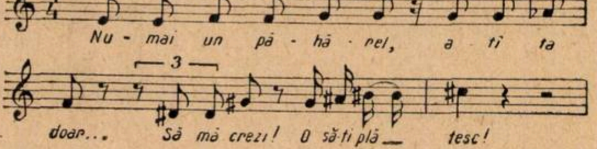
Conținutul schiței dramatice a lui A. Cehov ca și opera lui C. C. Nottara oglindesc, cu mult realism starea de decădere morală și materială a Rusiei țariste de acum 7—8 decenii, incultura și bigotismul unei părți a populației, starea de putrefacție a păturii boierești, revolta celor ce muncesc cinstit etc.

Urmînd îndeaproape subiectul și prin egala contribuție a părții vocale și a celei orchestrale, C. C. Nottara a realizat, fără îndoială, o operă valoroasă.

În comparație cu opera italiană, preferată de o parte a publicului nostru de acum 20—30 de ani, în care, de multe ori melodiile ariilor erau rupte de sensul cuvintelor iar orchestra avea doar un rol de acompaniament, compozitorul folosește un limbaj mai nou în care *recitativul*, de cele mai multe ori simplu, apropiat vorbirii, alteori melodic, deține locul cel mai important al părții vocale. Prin strînsa legătură cu cuvîntul, recitativul lui C. C. Nottara exteriorizează plastic stările sufletești ale zbuciumatului Borțov, ale avidului de bani, Tihon, hangiul, dîrzenia vagabondului Merik, sinceritatea și veselia lui Kuzma, evlavia „drept credincioaselor“ Nazarovna și Efimovna, liniștea bătrînului pelerin Sava, caracterul hotărît dar meschin al Mariei etc.

Iată un fragment din recitativul lui Borțov, prin care acesta se roagă pentru un păhărel de rachiu:

1.

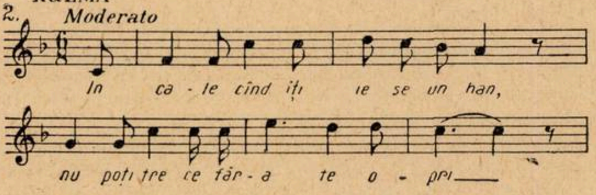

BORȚOV
Poco animato
3
Nu - mai un pă - hă - rel, a - tî - ta
3
doar... Să mă crezi! O să-ți plă — tesc!

Străduindu-se să pună în valoare accentele muzicale, ritmice şi de intensitate ale cuvintelor, ţinînd seama de lungimea silabelor, înălţimea lor, de sensul interogativ, afirmativ sau negativ al frazei şi — în genere — de însuşirile muzicale ale limbilor franceză şi romînă (prima versiune a libretului a fost în limba franceză), compozitorul a dat acestor recitative suficientă forţă expresivă. În compunerea lor el foloseşte însă prea des trioletul, uneori un cromatism destul de accentuat iar alteori unele intervale (mărite, micşorate) pe care vocile le intonează mai greu. Textul în limba romînă nu este totdeauna corespunzător.

Alături de recitativ, melodia ocupă un loc mai redus. Fedia, Merik, Tihon, cîntă scurte arii sau mici cîntece care, deşi nu sînt de o largă respiraţie, contribuie la conturarea personajelor. Interesant şi comunicativ ni s-a părut veselul cîntec al lui Kuzma

KUZMA

2.

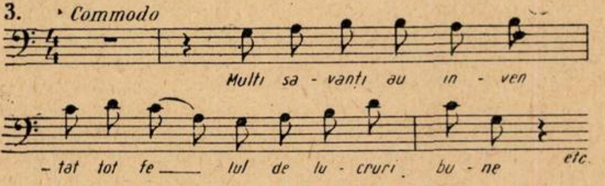

Moderato
In ca - le cînd iţi ie se un han,
nu poţi tre ce făr - a te o - pri

care are savoarea cîntecului şi dansului popular francez.

Potolit, dar şăgalnic este cîntecul hangiului Tihon, prin care acesta îşi exprimă părerea sa despre femei.

TIHON

3.


Commodo
Mulţi sa - vanţi au in - ven
- tat tot fe lul de lu - cruri bu - ne
etc.

În ceea ce priveşte *corul* (gloata de drumeţi poposiţi la han), acesta are — din nefericire — o participare aproape decorativă, intervenind foarte rar cu cîte o exclamaţie sau scurt comentariu. El cîntă efectiv o singură dată, repetînd cîntecul lui Kuzma.

Partea orchestrală aduce, în schimb, o contribuţie esenţială în construirea acţiunii dramatice. Ea utilizează o armonie clar-tonală, de factură clasică, colorată cu elemente cromatice, vădind o uşoară influenţă a şcoalei franceze. Orchestraţia destul de vie pune în valoare posibilităţile grupelor instrumentale şi — în special — ale coardelor, care sună bine închegat. Ca pagini orchestrale reuşite remarcăm: *Preludiul* şi un sugestiv *Andante*, executat către sfîrşitul scenei a III-a (cînd toţi dorm). Apoi, prin contrast, în scena următoare, după intrarea lui Denis, subliniem o foarte impresionantă şi bine gradată pregătire a declanşării conflictului final din scena a V-a, printr-un frămîntat *„Appassionato"* a cărui intensitate dramatică creşte continuu. Urmează un dialog viu colorat între Borţov şi Maria şi intervenţia hotărîtă a lui Merik. *(Agitato, Allegro molto)*. Uciderea Mariei cade ca o lovitură de trăsnet. Corul execută o exclamaţie de uimire, apoi orchestra se precipită în patru măsuri concluzive, care încheie opera.

*

Continuînd seria operelor-concert, *Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei* merită cele mai bune cuvinte pentru îmbogăţirea repertoriului său cu opera romînească *„La drumul mare"* de *C. C. Nottara*, deoarece prin aceasta (a patra premieră a sa), a păşit pe drumul valorificării moştenirii noastre muzicale din domeniul creaţiei de operă. Un merit deosebit îl are dirijorul *Emanoil Elenescu* care, timp de cîteva luni s-a străduit să pună la punct o orchestră încă insuficient de sudată, (dar care s-a dovedit a fi în progres, mai cu seamă la grupa coardelor) şi un număr de solişti, în marea lor majoritate tineri începători.

În general soliştii şi-au susţinut rolurile în mod corect: tenorul *Pantelimon Frunză*, în Simion Borţov, cu voce rezistentă, suplă, justă intonaţie şi bună dicţiune; baritonul *Nicolae Gafton* în rolul dificil al lui Iegor Merik, cu voce de calitate şi multă muzicalitate, dar cu o tehnică vocală care trebuie îmbunătăţită; basul *Pompei Hărăstăşeanu*, în rolul hangiului Tihon, cu voce plină, generoasă în centru, dar insuficientă în acute şi grav; baritonul *Constantin Geman* a avut sarcina să întruchipeze trei personaje cu caractere diferite (lucrătorul Fedia, vizitiul Denis şi poştaşul); tenorul *Ion Stoian*, cu fina sa sensibilitate s-a dovedit potrivit în rolul lui Kuzma; soprana *Victoria Olariu* a interpretat cu viguroase accente dramatice rolul foarte scurt al Mariei; mezzosoprana *Marieta Vrînceanu* în rolurile pelerinelor Nazarovna şi Efimovna iar baritonul *Mihai Miloş* în rolul bătrînului Sava au contribuit la conturarea atmosferei sumbre de la începutul operei.

Cu excepţia sopranei Victoria Olariu şi a unor momente reuşite realizate de tenorii Pantelimon Frunză, Ion Stoian şi de baritonii Nicolae Gafton şi Const. Geman, soliştii au vădit în genere o slabă aprofundare a caracterului personajelor interpretate, fiind lipsiţi de acea forţă expresivă necesară ca auditorii să înţeleagă ce gîndeşte, ce simte, şi ce reprezintă fiecare. O uniformizare aproape unanimă a nivelat modul lor de frazare a recitativelor. Publicul nu a putut înţelege cînd baritonul Geman era Fedia, cînd era Denis şi cînd era poştaşul. La confuzia publicului a contribuit din plin redactarea prea simplă şi greşită a programului de sală fără subiectul şi analiza operei, în care nu s-a reprodus măcar distribuţia aşa cum a fost scrisă în manuscrisul compozitorului (eliminîndu-se, fără rost, calitatea personajelor).

Nu trebuie să se uite că la orice operă-concert deplina înţelegere este văduvită de lipsa decorurilor, a costumelor, de mişcarea şi gestul interpreţilor, iar în ceea ce priveşte opera „La drumul mare" mai este lipsită şi de anumite efecte scenice ca: tunetele furtunii, zgomotul ploii, cîntecul executat din armonică de Kuzma etc.

Programul menţionează în mod greşit că opera este scrisă „după o nuvelă de A. P. Cehov" cînd, în realitate este vorba de o „schiţă dramatică într-un act".

Mai adăugăm că interpretarea ar fi cîştigat dacă rolul lui Tihon ar fi fost cîntat de un bas cantabil, al lui Sava de un bas profund, al lui Merik de un bariton dramatic sau bas-bariton. De altfel în 1933 aceste roluri au fost cîntate la Opera din Bucureşti de trei başi: George Folescu (Merik), Niculescu-Basu (Tihon), Nicolae Secăreanu (Sava).

Publicul (în mijlocul căruia — la primele două concerte — am distins prea puţini compozitori şi critici muzicali) a primit cu destul interes acest început de valorificare a creaţiei de operă a înaintaşilor muzicii romîneşti, realizat de Ansamblul S.P.C., care, cu toate lipsurile semnalate, trebuie totuşi încurajat şi ajutat pentru ca viitoarele concerte să aibă un nivel artistic şi un succes din ce în ce mai înalt.

AL. COLFESCU

„Bărbierul din Sevilla" la Teatrul de Operetă din Oraşul Stalin

Aşteptată cu firească nerăbdare de către iubitorii de muzică din Oraşul Stalin, opera „Bărbierul din Sevilla" de Rossini a însemnat încă un examen care a fost trecut cu deosebit succes de către tînăra formaţie a Teatrului de Operetă din Oraşul Stalin. Dovedind curaj, ingeniozitate, o mare dragoste pentru artă — la care se adaugă maturitatea de concepţie a regiei — colectivul teatrului a reuşit să depăşească cu bine dificultăţile serioase ale partiturii lui Rossini.

Un fapt pozitiv care s-a evidenţiat în concepţia regizorală a lui Barbu Dumitrescu, directorul Teatrului de operetă, este abordarea unui umor natural și sănătos, evitîndu-se alunecarea către șarjă, alunecare pe cît de tentantă la această lucrare, pe atît de periculoasă. Personajele sînt prezentate astfel viu și veridic.

Cele două distribuții în care a fost prezentat pînă acum „Bărbierul din Sevilla“ (doar rolul contelui Almaviva a fost realizat de un singur interpret), redau în egală măsură aspectul general preconizat de regie, creînd însă, — în amănunte — personaje diferențiate din punct de vedere psihologic.

Rolul Rozinei este interpretat de Iulia Copilu Cheatră și Maria Burz. Prima interpretă creează un personaj de o fermecătoare drăgălășenie. Mînuind cu ușurință și deosebită naturalețe vocea plăcută și curată pe care o posedă, Iulia Copilu Cheatră construiește rolul cu inteligență. Celebra arie „Una voce poco fa“ a fost prezentată cu duioșie și dezinvoltură, integrîndu-se perfect în interpretarea generală a rolului. Tînăra cîntăreață Maria Burz, ridicată din cadrele locale de artiști amatori, este una dintre speranțele de prim ordin ale Teatrului de Operetă din Orașul Stalin. Ea dispune de o voce distinctă și o coloratură clară, excelînd în special în staccate.

Rolul lui Figaro necesită în primul rînd o mare virtuozitate în tehnica vocală, iar interpreții săi, cîntărețul Ion Podăreanu — și el pînă mai ieri un artist amator — și tînărul cîntăreț Honorius Zaharescu, nu posedă — cel puțin nu posedă „încă“ — această virtuozitate. Ion Podăreanu a corectat această lipsă datorită unui joc de scenă și a unei mimici foarte bune, iar Honorius Zaharescu, datorită calităților vocii sale, care este plină, caldă și pătrunzătoare.

In ingratul rol — din punct de vedere vocal — al contelui Almaviva, cu rulade de interminabilă coloratură bărbătească și deghizări nu numai exterioare, ci și vocale, Ion Loredan se achită satisfăcător. De remarcat că se simte mult mai la largul său în momentele cînd rolul cere să părăsească aspectul obișnuit și să se deghizeze în militar și în profesor de muzică.

Un alt tînăr cîntăreț, basul Mircea Giurgiuman, reușește o remarcabilă creație în rolul lui Don Basilio. Posedînd o voce amplă și o ușurință cu totul aparte pentru un bas precum și o bună tehnică vocală, Mircea Giurgiuman are și un joc de scenă și o mimică foarte adecvate. Aria calomniei a fost strălucit redată atît din punct de vedere vocal și din cel al exteriorizării conținutului de idei.

Reușit este prezentat și personajul Don Bartolo, atît în interpretarea lui Jean Penciu, cît și a lui Liviu Butnariu. La Jean Penciu domină preocuparea pentru elementul muzical, în timp ce la Liviu Butnariu domină în primul rînd preocuparea față de elementul teatral scenic.

Berta este jucată consecutiv de către Victoria Dobrescu și Maria Păunescu. Calitățile vocale ale Victoriei Dobrescu sînt incontestabile. Totuși în acest rol discret și sentimental ea a adus o notă de tragism ce nu se încadra în linia spectacolului. Maria Păunescu — încă un element provenit din cadrele locale de artiști amatori — dispune de o voce egală și caldă.

In celelalte roluri (Fiorello și Sergentul), Eugen Todea și Ion Tordai s-au încadrat corespunzător în nota întregului spectacol.

Decorurile semnate de E. Gropșanu sînt în general reușite. Modul de tratare a perspectivei în actul I este bine adaptat necesităților unei scene destul de mici, cum este cea de la Orașul Stalin. Ideea împărțirii scenei în două încăperi în actul II, procedeu deosebit de favorabil mișcării în scenă, este binevenită și face ca anumite momente să pară mult mai veridice decît într-o singură încăpere. Decorul din acest act suferă însă de lipsă de unitate stilistică și clară plasare în epocă, deficiență ce se resimte și la unele costume. Execuția picturală este remarcabil realizată de către Gheorghe Florescu.

Conducerea muzicală aparține lui Dinu Niculescu, artist emerit al R.P.R. Prin competința sa obișnuită, Dinu Niculescu aduce un aport esențial în buna realizare a spectacolului. Orchestra este bine sincronizată și se adaptează stilului lui Rossini. Totuși, există momente cînd sonoritățile prea ample ale orchestrei produc un dezechilibru față de soliștii vocali, mai ales la unele acompaniamente.

L. T. TECLU

Turneul prin țară al corului Filarmonicii „George Enescu“

Corul Filarmonicii din București a întreprins în luna octombrie 1957 un turneu în orașele T. Severin, Reșița, Timișoara, Lugoj, Arad, Alba-Iulia, Tg. Mureș, Cluj și Orașul Stalin, cu un repertoriu bogat și variat care cuprindea lucrări din toate școlile și toate epocile, începînd de la autori preclasici și pînă la contemporani. Turneul a fost organizat de Ministerul Învățămîntului și Culturii, în urma solicitărilor insistente ale auditorilor din provincie care doreau să audă nu numai o formație corală de prim ordin ci și un model de interpretare creatoare. Era prima ieșire din București a Corului și se înțelege ușor nerăbdarea cu care membrii ansamblului așteptau confruntarea cu un public nou.

Turneul a însemnat un mare succes artistic. Pretutindeni atît dirijorul, maestrul Dumitru Botez, cît și întregul ansamblu, au fost îndelung ovaționați iar prezența colectivului a prilejuit scene emoționante și neuitate pentru iubitorii de muzică de pe meleagurile străbătute.

Am vrea să ne oprim puțin asupra concertului de la Lugoj, orașul lui Ion Vidu. La sosire, peronul gării Lugoj era înțesat de iubitorii artei cîntului, în frunte cu dirijorul D. Stan, care veniseră încărcați cu flori să primească pe confrații lor bucureșteni. Apoi gazda și oaspeții au făcut corp comun mergînd în vizită la soția lui Ion Vidu. În semn de mulțumire, văduva marelui muzician a înmînat maestrului D. Botez un prețios manuscris: o compoziție a soțului său. Apoi întreaga formație a mers la mormîntul compozitorului, depunînd jerbe de flori.

Concertul, cuprinzînd cinci lucrări de I. Vidu, s-a bucurat de un succes nemaiîntîlnit. Pe parcursul programului, a apărut deodată pe fondul sobru al negrului costumelor corului, în costum național, Constantin Cădariu, solistul corului din Chizătău, pe care D. D. Botez îl invitase să cînte cu corul Filarmonicii din București, ca solist în „Preste deal“. La sfîrșitul concertului, scena devenise neîncăpătoare pentru buchetele de flori oferite de public, iar sala în picioare (peste o mie de persoane) cînta la 4 voci „Mulți ani trăiască“ în cinstea artiștilor oaspeți. După aceea sala a cerut să cînte împreună cu corul de pe scenă „Lugojana“. Execuția înflăcărată a acesteia sub conducerea dirijorului, de către un ansamblu imens și creat spontan, a fost cel mai impresionant omagiu adus memoriei marelui înaintaș care a înființat și desăvîrșit, cu decenii în urmă, corul care îi poartă numele și care cultivă cu pasiune tradițiile și însușirile muzicale native ale acestui colț de țară.

Alte evenimente pe care ținem să le consemnăm sînt concertele de la Tg. Mureș. La Tg. Mureș programul a avut o înfățișare deosebită, datorită posibilității de a cînta cu orga (singura orgă de concert din țară, în afară de cea de la Ateneu). Corul a poposit aci trei zile, concertele sale devenind manifestații de prietenie romîno-maghiară. Cu acest prilej, s-a cîntat în prima audiție la Tg. Mureș Simfonia a IX-a de Beethoven, de către Filarmonica locală, cu concursul corului Filarmonicii din București, sub conducerea dirijorului Andrei Szękely. Soliști au fost oaspeți de la București veniți special în acest scop: soprana Geta Marinide, mezzosoprana Martha Kessler, tenorul Aurel Alexandrescu și baritonul Alexandru Voinescu. Acest concert simfonic (repetat și în ziua următoare) a fost un eveniment istoric pentru Tg. Mureș.

★

Repertoriul turneului, alcătuit cu grija de a prezenta lucrări caracteristice din istoria muzicii corale, a cuprins un număr de 32 piese, de autori italieni, germani, sovietici și romîni.

Cum scopul esențial al turneului a fost de a se arăta interpretarea autorilor clasici străini și romîni, pentru a se veni astfel în ajutorul formațiilor de amatori din provincie, în program au predominat lucrări dintre cele mai cunoscute.

Piesele alese pentru acest prim turneu fuseseră studiate cu asiduitate și cizelate pînă în cele mai mici amănunte, din punct de vedere al stilului respectiv.

Ceea ce a impresionat în mod cu totul deosebit a fost pe de o parte omogenitatea ansamblului, sonoritatea lui catifelată, frazarea logică şi dicţiunea clară, iar pe de altă parte devotamentul şi disciplina artistică a fiecăruia, simultaneitatea atacului şi siguranţa intonaţiei, la toate acestea adăugîndu-se sensibilitatea vibrantă, căldura comunicativă în redarea conţinutului emoţional şi convingerea cu care toţi participau la realizarea unui maximum de tensiune sau unor înfinite şi variate nuanţe.

Toate concertele au fost conduse de către dirijorul principal al corului, profesorul D. Botez, artist emerit al R.P.R., iar un număr de piese de către dirijorul adjunct Vasile Pintea.

Părţile solistice au fost susţinute de către diferiţi membri ai corului, din care se cuvine a fi menţionaţi la loc de frunte: sopranele Aneta Pavalache, Lola Gălăşanu, Gabriela Adorjan, Mariana Constantinescu, Maria Constantin şi Emma Török, mezzosopranele Elena Vais şi Ludmila Algeorge, tenorii Maxim Vasiliu, Ştefan Pruteanu, Dan Moisescu, Aurel Constantinescu, Gheorghe Papadavid, Nicolae Nicolau şi Savu Ştefan, baritonii Vasile Micu, Nicolae Gafton, Milan Albici şi başii Grigorescu şi Constantin Bîrsan.

Terminăm aceste fugare însemnări cu cîteva rînduri din articolul apărut în ziarul „Drapelul Roşu" din Timişoara. (19 octombrie 1957) sub semnătura profesorului şi compozitorului Nicolae Ursu.

„...Toată lumea constată că acest concert constituie un moment istoric în evoluţia şi interpretarea cîntecului nostru coral.

Nădăjduim să mai avem parte în fiecare an măcar o dată de asemenea înalte momente artistice. Este de altfel şi o îndatorire artistică de la care Filarmonica din Bucureşti, prin ambele sale ramuri de activitate centrală, orchestră şi cor, nu se poate abate fără a-şi nesocoti adevăratul său rost: focar de cea mai înaltă artă care să radieze în toată ţara".

L. VOICULESCU
I. PAVALACHE

MUZICA NOASTRA PESTE HOTARE

Presa din Chişinău despre spectacolele Teatrului de Operă din Iaşi

La începutul lunii octombrie Teatrul de Operă din Iaşi a întreprins un turneu de spectacole în R.S.S. Moldovenească. Presa din Chişinău a rezervat acestui eveniment artistic un spaţiu important în paginile sale. Astfel a fost publicat în ziarul *„Colhoznicul Moldovei"* din 9 octombrie a. c. articolul *„Spectacolele operei din Iaşi"* (semnat de I. Ilicev şi E. Tcaci) din care reproducem următoarele: ...*„Opera din Iaşi prezintă publicului nostru trei spectacole, a căror realizare vorbeşte cu prisosinţă în favoarea acestui tînăr colectiv artistic. Muzicienii romîni au venit la Chişinău cu* Bărbierul din Sevilla *de Rossini,* Traviata *de Verdi şi* Tosca *de Puccini... Incluzînd* Bărbierul din Sevilla *în repertoriul său, întregul colectiv al operei ieşene şi-a asumat o răspundere artistică foarte mare, date fiind greutăţile pe care le prezintă interpretarea vocală a operei lui Rossini. Şi trebuie să recunoaştem cu adîncă satisfacţie, că muzicienii romîni au făcut faţă acestor greutăţi cu o iscusinţă care le face cinste... Soprana Jana Pîrvulescu a deţinut rolul Rosinei, împlinindu-l cu multă graţie şi feminitate. Vocea cristalină a cîntăreţei răsuna plăcut şi cu o uşurinţă uimitoare a strălucit în numeroasele pasaje tehnice... Alături de Jana Pîrvulescu l-am întîlnit pe Victor Popovici — interpretul contelui Almaviva. El este un cîntăreţ cu o voce duioasă şi gingaşă, de care se foloseşte cu multă iscusinţă în redarea simţămintelor lirice... Paul Nicolaescu, în rolul lui Figaro, a dovedit un joc scenic care a cucerit simpatia spectatorilor... Printre soliştii Operei din Iaşi este şi laureatul concursului internaţional de la Geneva, Ion Prisăcaru. Vocea sa frumoasă şi plină a răsunat în toată puterea ei în rolul lui Don Basilio... Pentru* aria calomniei, *artistul a fost răsplătit cu aplauze furtunoase...*

Dacă Bărbierul din Sevilla *este un model de spectacol-comedie, apoi,* Tosca *şi* Traviata *au dat prilej oaspeţilor noştri să-şi manifeste talentul interpretativ în ramura dramei muzicale. Amîndouă lucrările au fost realizate sub conducerea maestrului Radu Botez, un muzician cu mare experienţă, care a condus spectacolele cu multă pricepere şi a descoperit în modul cel mai convingător trăsăturile caracteristice lucrărilor...* Tosca *în interpretarea operei din Iaşi este o realizare scenică-muzicală, a cărei acţiune se desfăşoară într-un ritm viu şi dramatic. O impresie puternică a produs actul al doilea care este, fără îndoială, o reuşită nu numai a actorilor, dar şi a regizorului H. Lupescu... În* Tosca *am avut un grup de solişti noi, între care se deosebeşte soprana Florica Mărieş. Vocea cîntăreţei este bogată în felurite nuanţe, atît dramatice, cît şi lirice. O impresie frumoasă a lăsat-o şi tenorul Ion Iorgulescu, în rolul pictorului Cavaradosi... Chipul lui Scarpia a fost creat de artistul Ştefan Vasile — un muzician relativ tînăr, dar cu calităţi vocale de netăgăduit... Ultimul spectacol, prezentat de Opera din Iaşi, a fost* Traviata... *care poate fi numită, pe drept cuvînt, o operă-portret consacrată chipului Violetei. Rolul Violetei l-a interpretat Ella Urmă, posesoare a unui sopran liric foarte fin. Artista reuşeşte să reliefeze tragismul soartei Violetei, prin nuanţe gingaşe şi foarte impresionante. Ella Urmă a avut ca parteneri principali pe George Bădulescu, în rolul lui Germont şi pe Traian Uilecan, care l-a interpretat pe Alfred..."*

*

Un alt articol amplu despre turneul Teatrului de Operă din Iaşi a fost publicat în ziarul *„Tinerimea Moldovei"* din 11 octombrie a.c. purtînd titlul *„Cîntă artiştii romîni"* (semnat de Miliutina) Vorbind despre realizarea personajului lui Cavaradosi din Opera *Tosca*, autoarea articolului spune: *„...Interpretul acestui rol, Ion Iorgulescu, evidenţiază foarte plăcut latura lirică a chipului eroului său. La un grad profesional înalt au fost cîntate aria din actul întîi şi celebra arie din ultimul act..."* În continuare se arată că: *Florica Mărieş, interpreta rolului Floriei Tosca, este o artistă de o înaltă muzicalitate. Cîntăreaţa îi conferă eroinei sale sentimente puternice şi tumultuoase, o fire pasionată... Interpretarea acestui rol cere din partea artistei nu numai tehnică vocală virtuoasă, ci şi mari facultăţi dramatice. În talentul Floricăi Mărieş se contopesc, în mod fericit, amîndouă aceste calităţi... Un chip plăcut şi convingător al necruţătorului şi vicleanului baron Scarpia l-a creat Ştefan Vasile. El a jucat şi cîntat cu o mare putere expresivă dialogul cu Tosca din actul II, în care s-au manifestat din plin toate trăsăturile acestui om hidos şi mîrşav... A fost la înălţime şi ansamblul coral (maestru de cor Emil Chivu). Foarte expresiv a fost executat Tedeum-ul din actul I şi cantata din actul II..."* Referindu-se la spectacolul cu *Bărbierul din Sevilla* I. Miliutina arată că: *În centrul operei este chipul marelui optimist Figaro, interpretat de Paul Nicolaescu... un cîntăreţ şi actor excelent care redă cu multă plasticitate caracterul vesel şi hazul scînteietor al lui Figaro... Foarte gra-*

ţioasă şi de un „charme“ irezistibil este artista Jana Pîrvulescu în rolul Rosinei. Posedînd un sopran de o rară limpezime, cîntăreaţa a dat dovada unei tehnici vocale strălucite. Victor Popovici are o voce foarte plăcută. În interpretarea lui, contele Almaviva este un om cu sentimente nobile un cavaler adevărat, gata să cucerească cu orice preţ inima şi mîna iubitei. Popovici cîntă foarte muzical, la un înalt nivel profesional... Artistul Costel Simionescu a ştiut să sublinieze latura comică a chipului bătrînului Bartholo... La fel de comic şi caraghios este şi Basilio, rolul căruia l-a jucat impecabil tînărul Ion Prisăcaru... El a cîntat cu o deosebită măestrie celebra arie a calomniei . Sfîrşitul articolului este dedicat spectacolului cu „Traviata“ de Verdi“... *Artista Ella Urmă, interpreta rolului principal, a dat dovada unei înalte măiestrii vocale şi dramatice. Ea dezvăluie cu multă veridicitate simţămintele eroinei sale, dragostea ei adîncă şi tragedia soartei ei. În vocea artistei, aceste sentimente adînci şi tragice sună cu o deosebită plasticitate. Excelent a jucat şi cîntat artista în ultima scenă a operei, scena morţii tragice a Violetei. A fost la înălţime şi Traian Uilecan, în rolul lui Alfred. Îi putem reproşa în oarecare măsură o anumită jenă în purtarea lui scenică. Dar în general acest rol este o reuşită incontestabilă a actorului... O impresie plăcută ne-a lăsat şi George Bădulescu, interpretul lui Germont. Dar putem obiecta că jocul lui ne-a părut a fi prea static... Teatrul de Operă din Iaşi are o orchestră excelentă şi ireproşabilă, condusă de dirijorul Radu Botez* (Tosca şi Traviata) *şi Ion Hîrţan* (Bărbierul din Sevilla)... *La reuşita spectacolelor a contribuit mult şi arta regizorilor teatrului, Tăbăcaru, Lupescu şi Zaharescu, care au ştiut să creeze spectacole foarte impresionante şi expresive...*“

*

Articole elogioase despre succesele obţinute de Teatrul de Operă din Iaşi la Chişinău, au apărut şi în ziarele *„Cultura Moldovei“* şi *„Sovietscaia Moldavia“* (ambele semnate de M. Manuilov).

„Lăsaţi-mă să cînt“ la Odesa

Sub titlul „Operetă romînească pe scena teatrului din Odesa“, au apărut următoarele relatări în ziarul „Sovietskaia Cultura“ din 31 august a. c., sub semnătura lui A. Karpov :

„Turneul la Moscova, în martie curent, al Teatrului de Stat de Operetă din Bucureşti, a început cu spectacolul „Lăsaţi-mă să cînt“.

Această lucrare, care a devenit pentru teatrul romînesc muzical contemporan o etapă însemnată pe calea afirmării unei arte noi, s-a bucurat de un adevărat succes la Moscova, Gorki şi Odesa, unde au jucat prietenii noştri romîni. Acum vizionăm din nou opereta „Lăsaţi-mă să cînt“, de data aceasta prezentată în limba rusă de Teatrul de comedie muzicală din Odesa.

Reamintim că opereta „Lăsaţi-mă să cînt“ prezintă un episod al vieţii lui Ciprian Porumbescu, compozitorul naţional romîn, care a luptat pentru egalitatea în drepturi a muzicii romîneşti în condiţiile oprimării independenţei naţionale a poporului său. Dar nu numai subiectul şi claritatea concepţiei dramaturgice ne atrag în acest spectacol. Temelia succesului sînt caracterul naţional şi realismul adevărat al personajelor operetei, veracitatea sentimentelor lor.

Poporul este aici o forţă activă, care acţionează, influenţînd dezvoltarea şi rezolvarea conflictului dramaturgic ; din punct de vedere muzical, tema poporului este temelia de care sînt legate toate caracteristicile eroilor.

În muzica lui Gherase Dendrino, care reconstituie foarte reuşit stilul, epoca şi atmosfera în care trăia eroul operetei lui, sînt folosite unele melodii ale lui Ciprian Porumbescu. Aceasta este o muzică pur naţională, bogată şi variată. Personajele principale au caracteristicile lor individuale, clare. Toate acestea fac ca noul spectacol al teatrului romînesc muzical să fie atît de apropiat artei noastre sovietice. Se ştie cît de des se ţin discuţii teoretice asupra „specificului“ genului de operetă. Dar deseori în spatele acestor discuţii se ascund încercările de a apăra şi păstra clişee, măşti, trucaj şi alte atribute indispensabile „bunei operete de altă dată“ şi care sînt străine unei arte adevărate. A lupta cu aceste tendinţe înseamnă în primul rînd a crea lucrări şi spectacole principial noi, lipsite de acest „specific“.

Opereta lui Gh. Dendrino „Lăsaţi-mă să cînt“ este una din lucrările de acest fel. Nici unul din personajele acestei operete nu poate fi „înghesuit“în categoriile de roluri obişnuite în operetă, nici una din situaţii nu reînvie în amintire trucajul tip „schlager“. „Lăsaţi-mă să cînt“ cere o concepţie principial deosebită din partea regizorului şi a interpreţilor.

Teatrul de comedie muzicală din Odesa a făcut un pas foarte just prin faptul că a montat o operetă romînească. Teatrul care s-a recomandat ca un colectiv artistic original în timpul turneului lui la Moscova continuă să crească din punct de vedere artistic, creînd repertoriul lui nou. De curînd teatrul a prezentat spectacolul „Dăruiţi iubitelor lalele“, dedicat Festivalului al VI-lea mondial al tineretului şi studenţilor şi acum a realizat montarea spectacolului „Lăsaţi-mă să cînt“. Pentru aceasta, colectivul a invitat pe regizorul principal al teatrului de operetă din Bucureşti, artist emerit al Republicii Populare Romîne, Nicuşor Constantinescu şi pe pictorul principal al acestui teatru, Nicolae Lebas. Colaborarea artistică a maeştrilor romîni cu colectivul Teatrului din Odesa a dat rezultate bune. Libretul a fost puţin scurtat şi datorită acestui fapt cîştigă din punct de vedere dramaturgic (textul rusesc al lui I. Galiţchi şi P. Maşiştor).

Spectacolul este foarte interesant. Totul ne emoţionează în el : sinceritatea artiştilor care într-adevăr s-au obişnuit cu personajele lor, pătrunderea interpretării muzicale (în special rolului lui Ciprian, I. Dînov), jocuri de scenă impresionante, scenografia expresivă a spectacolului. Artiştii au descoperit pentru spectatori aspectele noi ale dăruirii lor. Cu căldură şi lirism, cu sentimente bogate sînt pătrunse personajele Martei (E. Glovaţcaia) şi Bertei (E. Derubscaia), sînt pline de umor şi în acelaşi timp înduioşători Suzana şi Nastasi prietenii lui Ciprian în interpretarea lui M. Diomina şi M. Vodianoi.

Participarea la montare a lui N. Constantinescu şi N. Lebas a dat spectacolului o autenticitate naţională, o culoare cu adevărat populară şi prin aceasta el se deosebeşte foarte avantajos de spectacolele „obişnuite“ în gen de operetă. Şi mai este un lucru de menţionat în această montare : un gust foarte bun. În spectacol nu e nici o „împingere“ sau exagerare, nu se simte nimic voit.

Se obişnuieşte a se vorbi într-o recenzie şi despre rezerve. Dar zău, de data aceasta într-adevăr sînt foarte puţine. Ar fi de dorit să vedem mai multe dansuri.

Montarea operetei romîneşti „Lăsaţi-mă să cînt“ pe scena Teatrului de comedie muzicală din Odesa este o întruchipare practică a ideii de îmbogăţire reciprocă a culturii în ţările lagărului democrat, o mărturie a folosului imens al colaborării strînse a oamenilor de cultură din aceste ţări.

Dorim ca Teatrul de comedie muzicală din Odesa să stăruie necontenit pe calea cercetărilor, a emulaţiei adevărate şi a creşterii artistice“.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

CÎNTECE
PATRIOTICE

CÎNTECE PATRIOTICE

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

SUPLIMENT LA REVISTA «MUZICA» Nr. 11

CUPRINS

Pag.

Teodor Bratu : Aşterne Dunărea oglindă . . 3
Versuri : *Ion Serebreanu*

Ioan D. Chirescu : La cuptorul de topit 9
Versuri : *Dumitru Corbea*

Ileana Marinescu : Cetină deasă, ţară frumoasă . 14
Versuri : *Nina Cassian*

Constantin Palade : Cîntecul patriei mele 17
Versuri : *Eugen Frunză*

Constantin Romaşcanu : Moara 19
Versuri : *Gheorghe Bărgăuanu*

H. Schwartzman : Pămîntu-i azi al nostru . . . 24
Versuri : *Vasile Iosif*

Eugen Téger : Patria noastră 29
Versuri : *Nicolae Nasta*

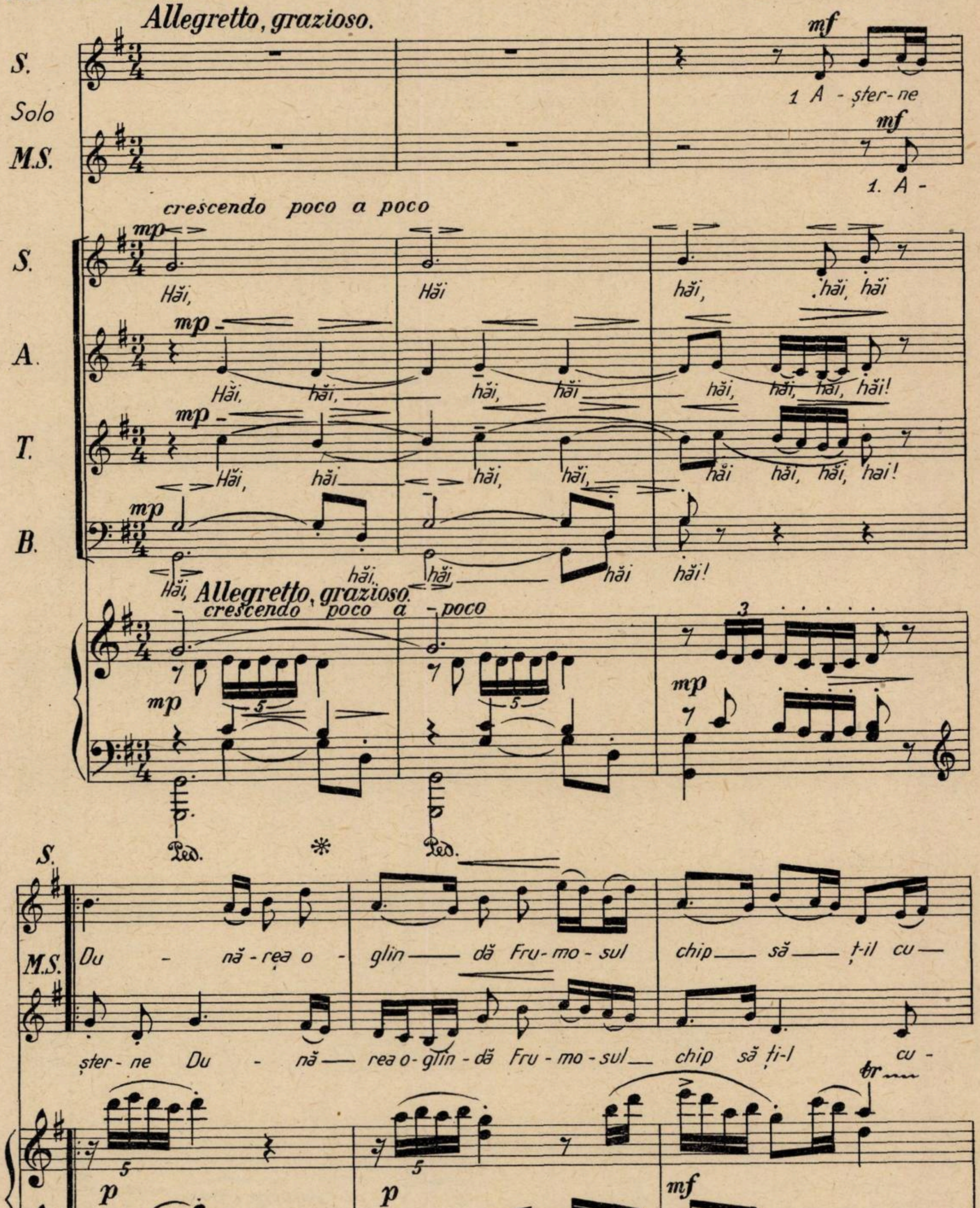
Mauriciu Vescan : La Bicaz 35
Versuri : *Nicolae Nasta*

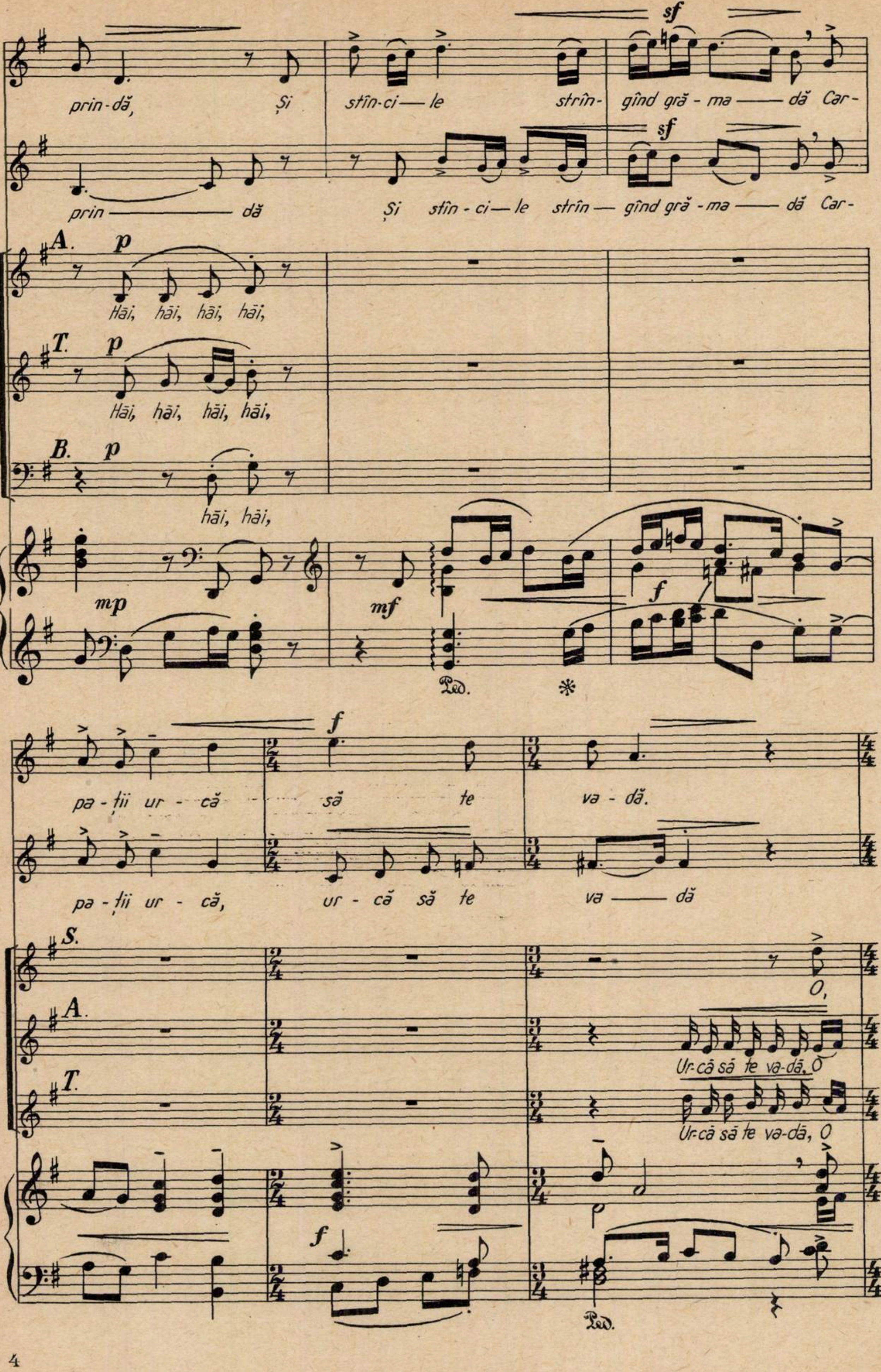
AȘTERNE DUNĂREA OGLINDĂ...

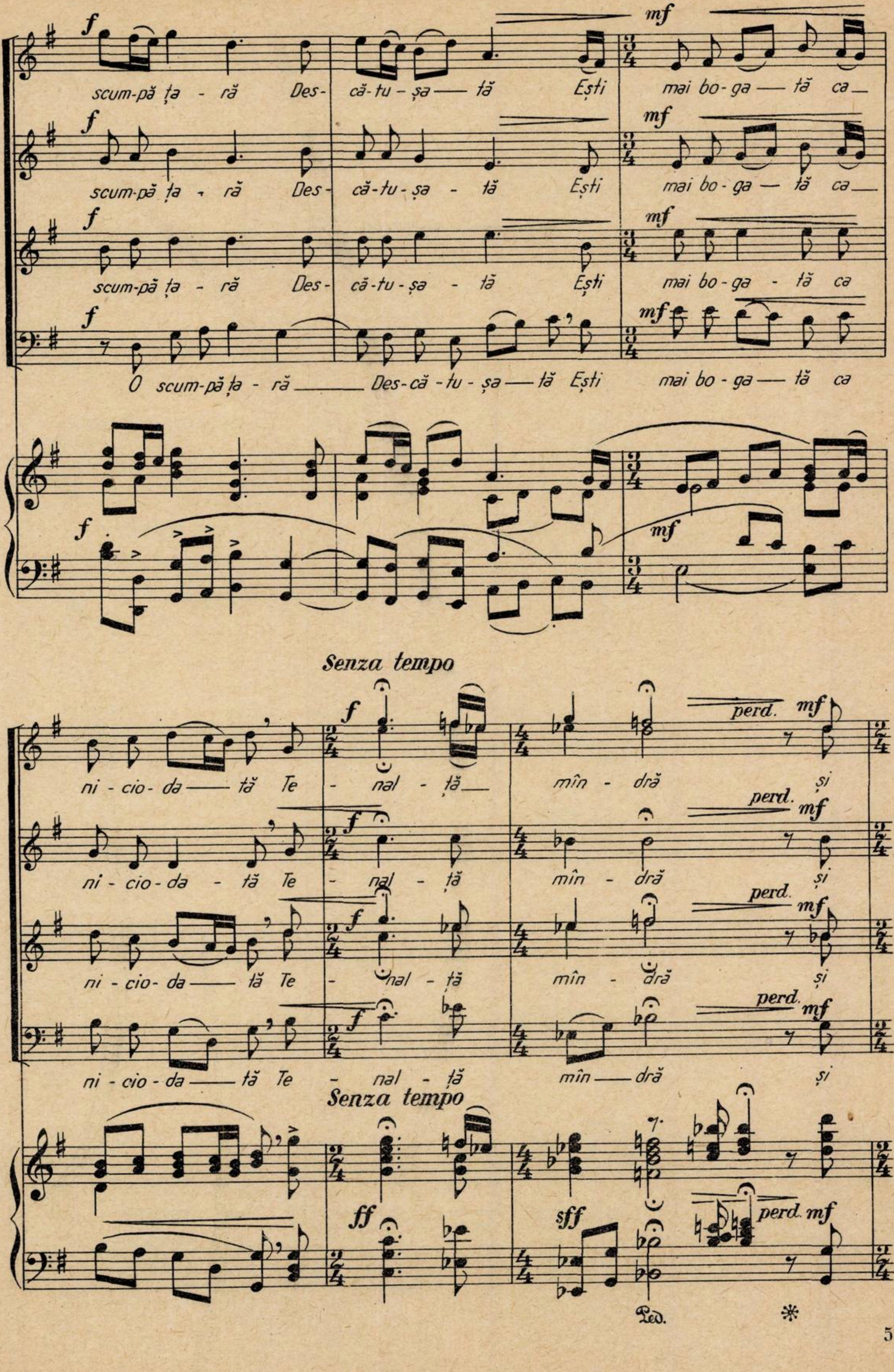
pentru
Soli: sopran, mezosopran și cor mixt cu acomp. de pian

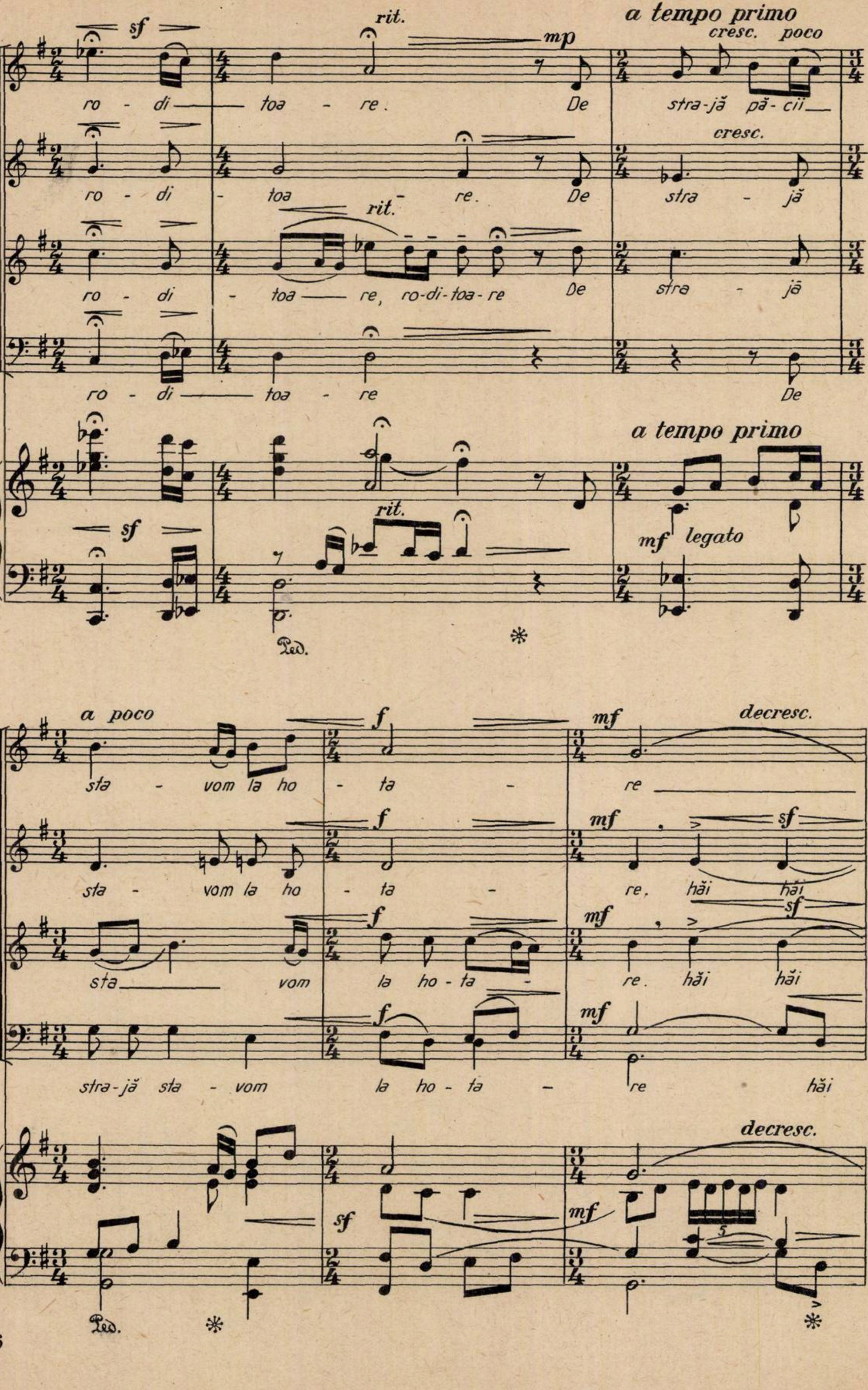
Versuri:
ION SEREBREANU

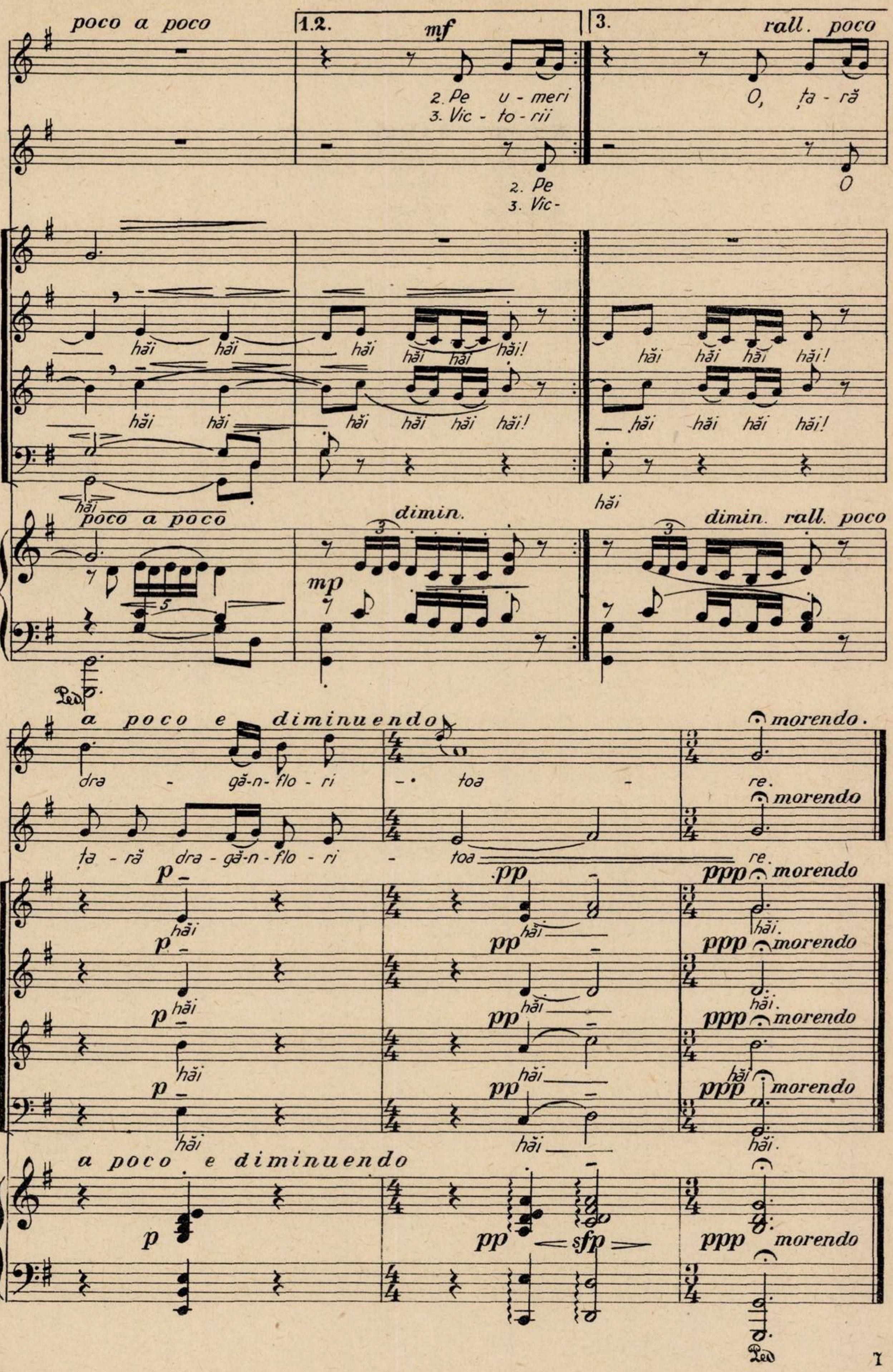
Muzica:
TEODOR BRATU


Allegretto, grazioso.
S.
Solo
M.S.
mf
1 A - ster - ne
1. A -
crescendo poco a poco
mp
S.
Hăi, Hăi hăi, hăi, hăi
A.
Hăi, hăi, hăi, hăi hăi, hăi, hăi, hăi!
T.
Hăi, hăi hăi, hăi, hăi hăi, hăi, hai!
B.
Hăi, hăi, hăi, hăi hăi!
Allegretto, grazioso.
crescendo poco a poco
Ped.
*
Ped.
Du - nă - rea o - glin - dă Fru - mo - sul chip să ți-l cu -
ster - ne Du - nă - rea o - glin - dă Fru - mo - sul chip să ți-l cu -
p
mf
tr


sf
prin-dă, Și stîn-ci — le strîn- gînd gră - ma — dă Car-
sf
prin — dă Și stîn - ci — le strîn — gînd gră - ma — dă Car-
A. p
Hăi, hăi, hăi, hăi,
T. p
Hăi, hăi, hăi, hăi,
B. p
hăi, hăi,
mp
mf
f
Ped.
*
f
pa - ții ur - că să te va - dă.
pa - ții ur - că, ur - că să te va — dă
S.
O,
A.
Ur-că să te va-dă, O
T.
Ur-că să te va-dă, O
f
Ped.


f
mf
scum-pă ța - ră Des- că-tu - șa — tă Ești mai bo - ga — tă ca —
scum-pă ța - ră Des- că-tu - șa - tă Ești mai bo - ga — tă ca —
scum-pă ța - ră Des- că-tu - șa - tă Ești mai bo - ga - tă ca
O scum-pă ța - ră —— Des-că - tu - șa — tă Ești mai bo - ga — tă ca
Senza tempo
ff
sff
perd.
ni - cio - da — tă Te - nal - ță — mîn - dră și
ni - cio - da - tă Te - nal - tă mîn - dră și
ni - cio - da — tă Te - nal - tă mîn - dră și
ni - cio - da — tă Te - nal - tă mîn — dră și
Ped.
*


sf
rit.
mp
a tempo primo
cresc. poco
ro - di — toa - re. De stra-jă pă-cii —
cresc.
ro - di - toa - re. De stra - jă
rit.
ro - di - toa — re, ro-di-toa-re De stra - jă
ro - di — toa - re De
a tempo primo
sf
rit.
mf legato
Ped.
*
a poco
f
mf
decresc.
sta - vom la ho - ta - re —
f
mf
sf
sta - vom la ho - ta - re, hăi hăi
f
mf
sf
sta — vom la ho-ta - re. hăi hăi
f
mf
stra-jă sta - vom la ho - ta - re hăi
decresc.
sf
mf
5
Ped.
*
*


poco a poco
1.2.
mf
3.
rall. poco
2. Pe u - meri
3. Vic - to - rii
O, ța - ră
2. Pe
3. Vic-
O
hăi hăi
hăi hăi hăi hăi!
hăi hăi hăi hăi!
hăi hăi
hăi hăi hăi hăi!
hăi hăi hăi hăi!
hăi
hăi
poco a poco
dimin.
dimin. rall. poco
mp
5
3
Ped.
a poco e diminuendo
dra - gă-n-flo - ri - toa - re.
morendo.
ța - ră dra - gă-n - flo - ri - toa - re.
morendo
p
pp
ppp
hăi
hăi.
a poco e diminuendo
sfp
morendo
Ped.

Așterne Dunărea oglindă...

I

Așterne Dunărea oglindă
Frumosul chip să ți-l cuprindă
Și stîncile strîngînd grămadă
Carpații urcă să te vadă.

Refren: O scumpă țară descătușată
Ești mai bogată ca niciodată
Te-naltă mîndră și roditoare
De strajă păcii sta-vom la hotare.

II

Pe umeri de cîmpii unite
Arunci cozi negre și-mpletite
În piept ai ne-ntrecut tezaur
Uraniu, mine adînci de aur.

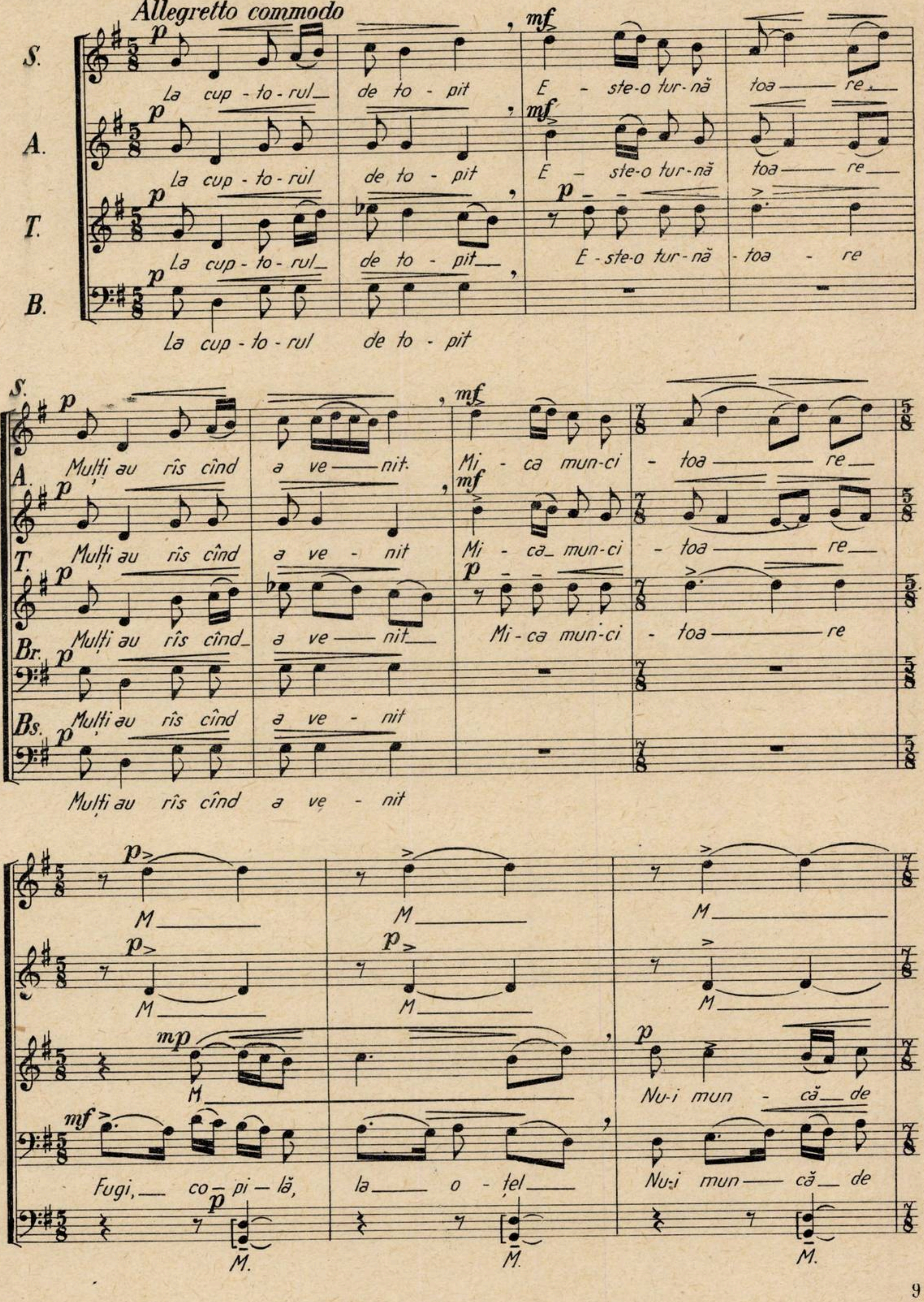
III

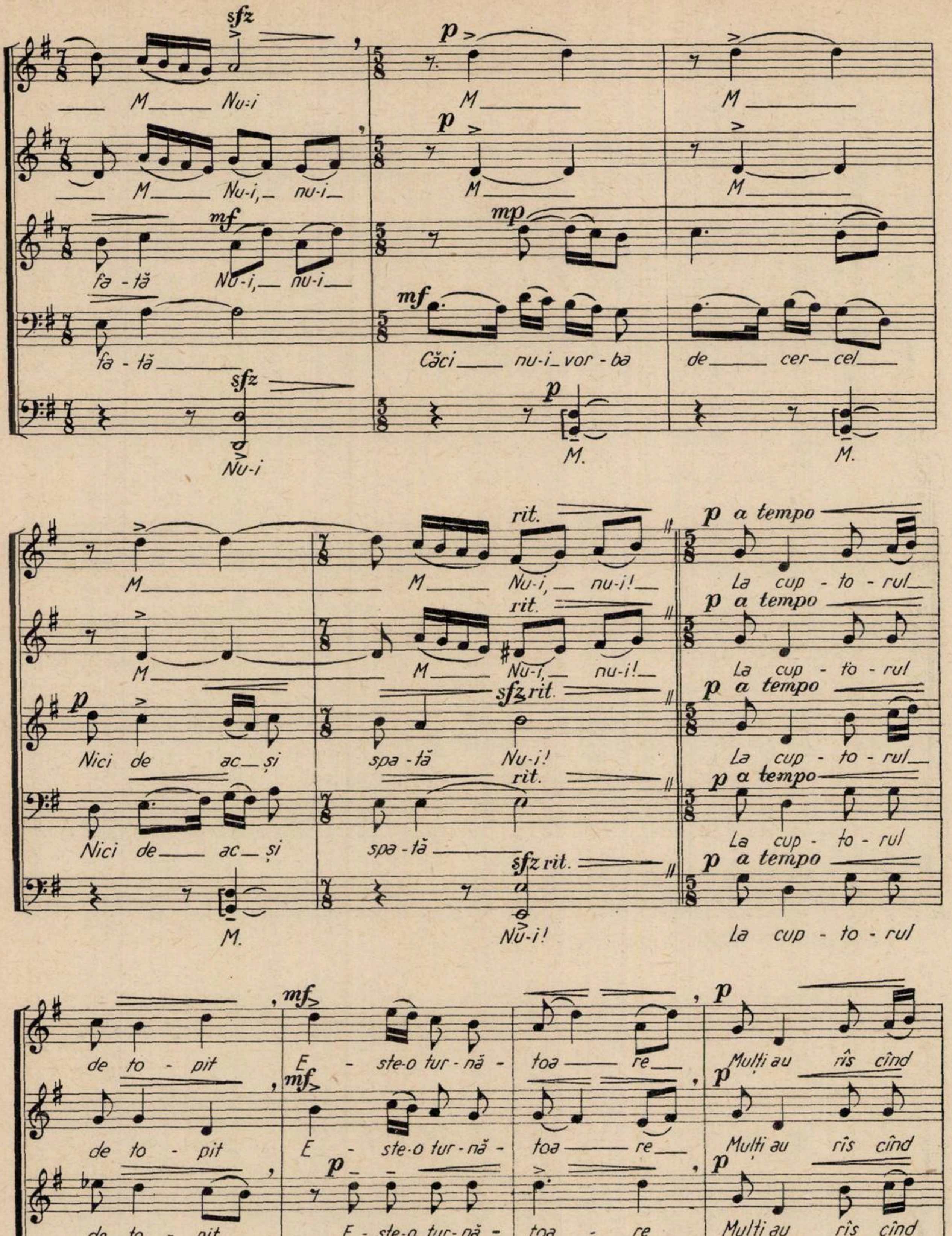
Victorii tu nu stai să numeri
Simți viitorul lîngă umeri
Oțelul Reșiței să-ți fie
Inel de nuntă și tărie.

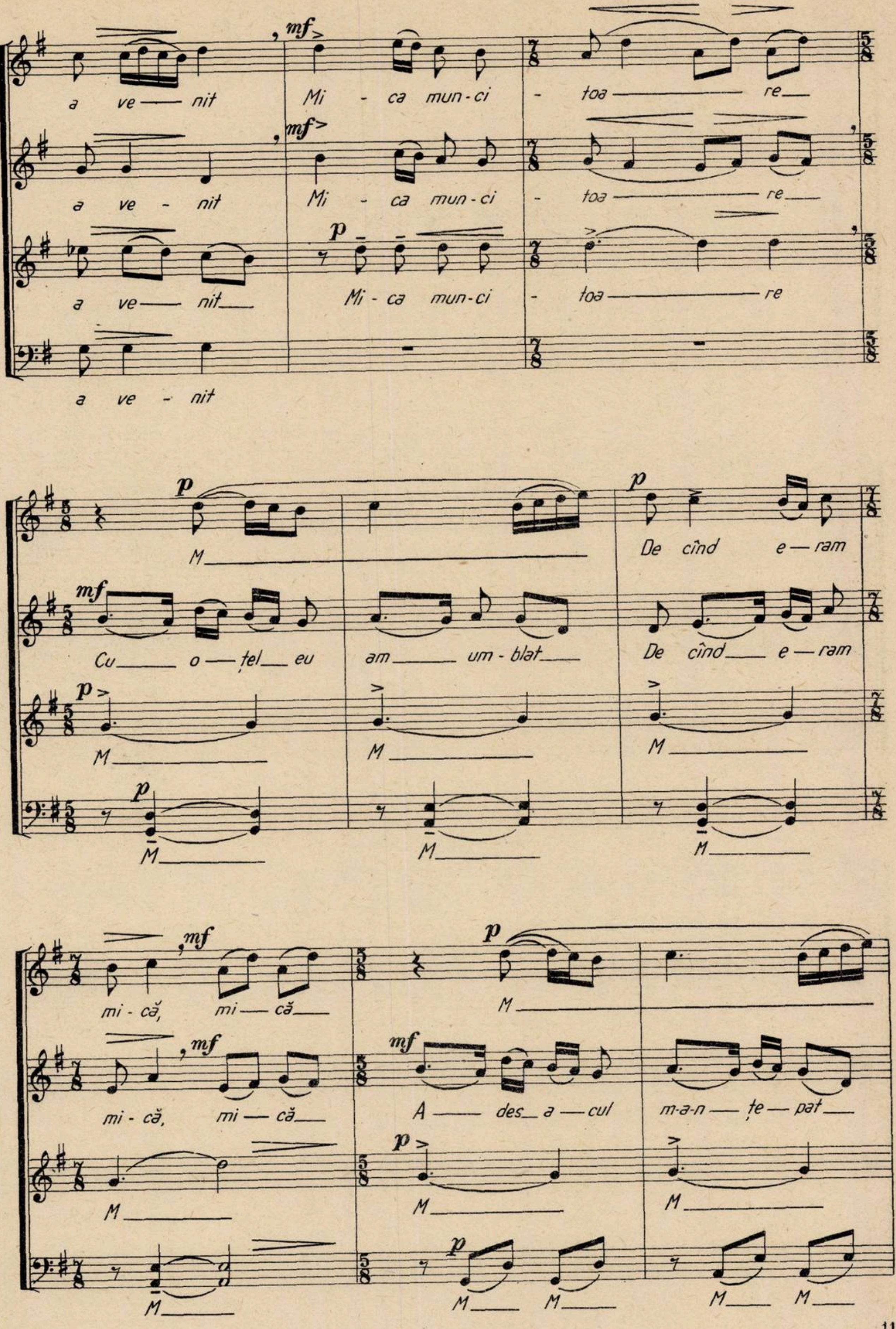
LA CUPTORUL DE TOPIT

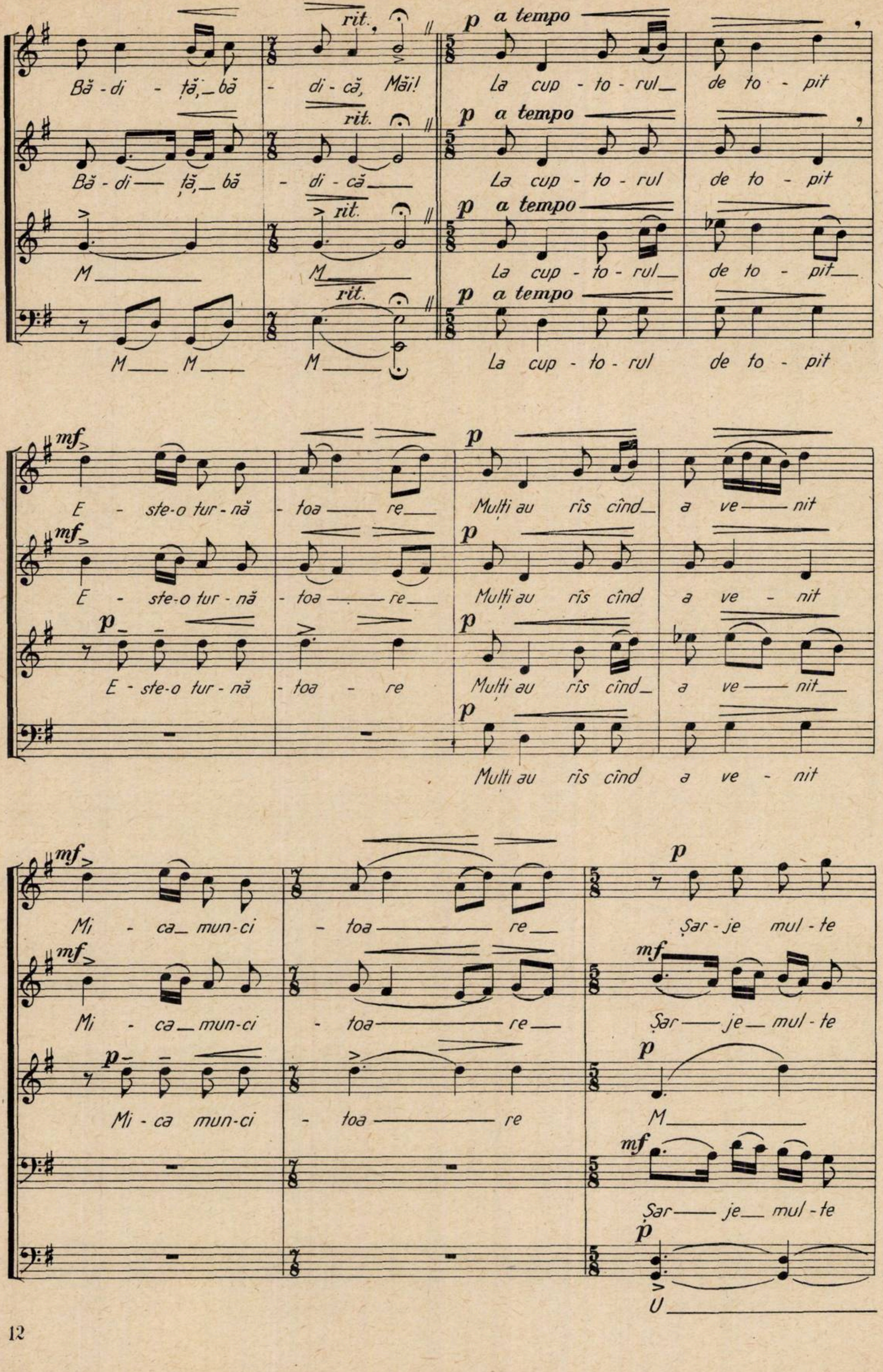
Versuri:
DUMITRU CORBEA

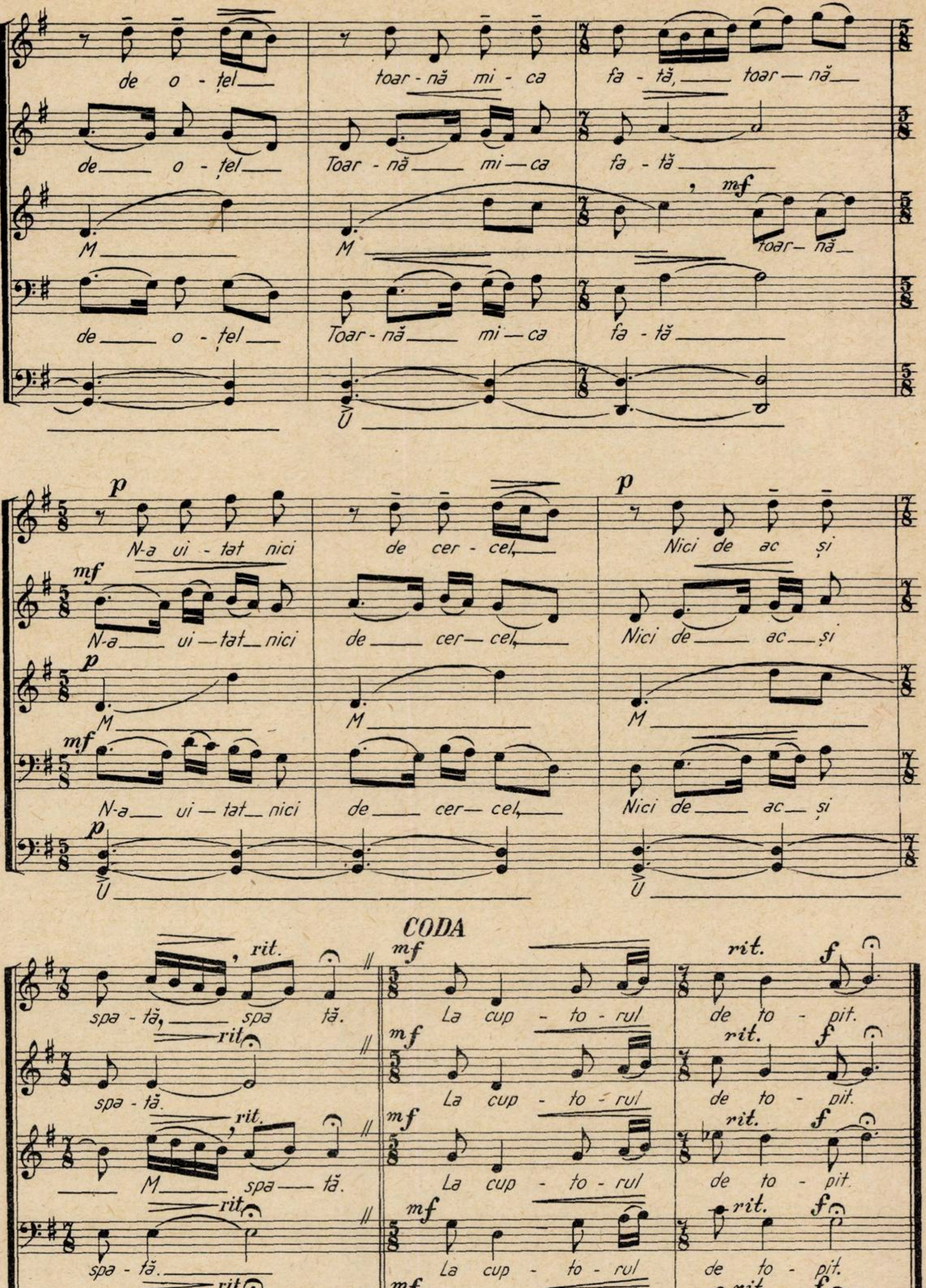
Muzica:
IOAN D. CHIRESCU


Allegretto commodo
S.
A.
T.
B.
La cup - to - rul de to - pit E - ste-o tur - nă toa - re
La cup - to - rul de to - pit E - ste-o tur - nă toa - re
La cup - to - rul de to - pit E - ste-o tur - nă - toa - re
La cup - to - rul de to - pit
Br.
Bs.
Mulți au rîs cînd a ve - nit. Mi - ca mun - ci - toa - re
Mulți au rîs cînd a ve - nit Mi - ca mun - ci - toa - re
Mulți au rîs cînd a ve - nit Mi - ca mun - ci - toa - re
Mulți au rîs cînd a ve - nit
Mulți au rîs cînd a ve - nit
M
M
M
M
M
Nu-i mun - că de
Fugi, co - pi - lă, la o - țel Nu-i mun - că de
M.
M.
M.


sfz
p
mp
mf
M Nu-i
M
M
M Nu-i, nu-i
fa-tă Nu-i, nu-i
fa-tă
Căci nu-i vor-ba de cer-cel
Nu-i
rit.
p a tempo
M M Nu-i, nu-i!
La cup-to-rul
Nici de ac și spa-tă Nu-i!
Nici de ac și spa-tă
sfz rit.
M. Nu-i!
La cup-to-rul
mf
de to-pit E-ste-o tur-nă-toa-re
Mulți au rîs cînd
de to-pit
Mulți au rîs cînd


a ve — nit
Mi - ca mun-ci - toa — re —
a ve - nit
Mi - ca mun-ci - toa — re —
a ve — nit —
Mi - ca mun-ci - toa — re
a ve - nit
M —
De cînd e — ram
Cu — o — țel — eu am — um - blat —
De cînd — e — ram
M — M — M —
M — M — M —
mi - că, mi — că —
M —
mi - că, mi — că —
A — des — a — cul m-a-n — țe — pat —
M — M — M —
M — M — M — M — M —
mf
p

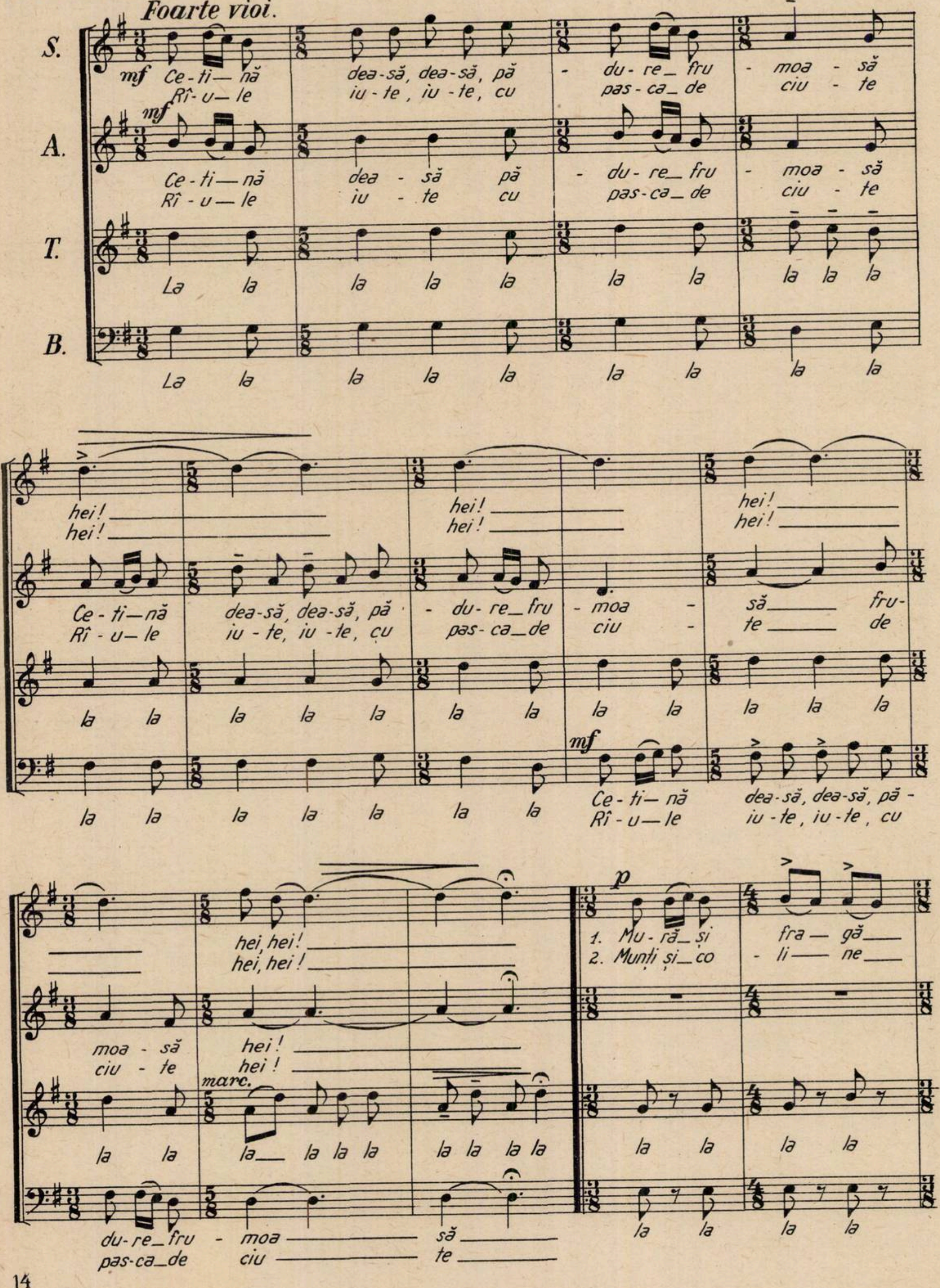

rit.
p a tempo
Bă - di - ță, bă - di - că, Măi! La cup - to - rul de to - pit
Bă - di - ță, bă - di - că La cup - to - rul de to - pit
M M La cup - to - rul de to - pit
M M M La cup - to - rul de to - pit
mf
p
E - ste-o tur - nă - toa - re Mulți au rîs cînd a ve - nit
E - ste-o tur - nă - toa - re Mulți au rîs cînd a ve - nit
E - ste-o tur - nă - toa - re Mulți au rîs cînd a ve - nit
Mulți au rîs cînd a ve - nit
Mi - ca mun - ci - toa - re Șar - je mul - te
Mi - ca mun - ci - toa - re Șar - je mul - te
Mi - ca mun - ci - toa - re M
Șar - je mul - te
U

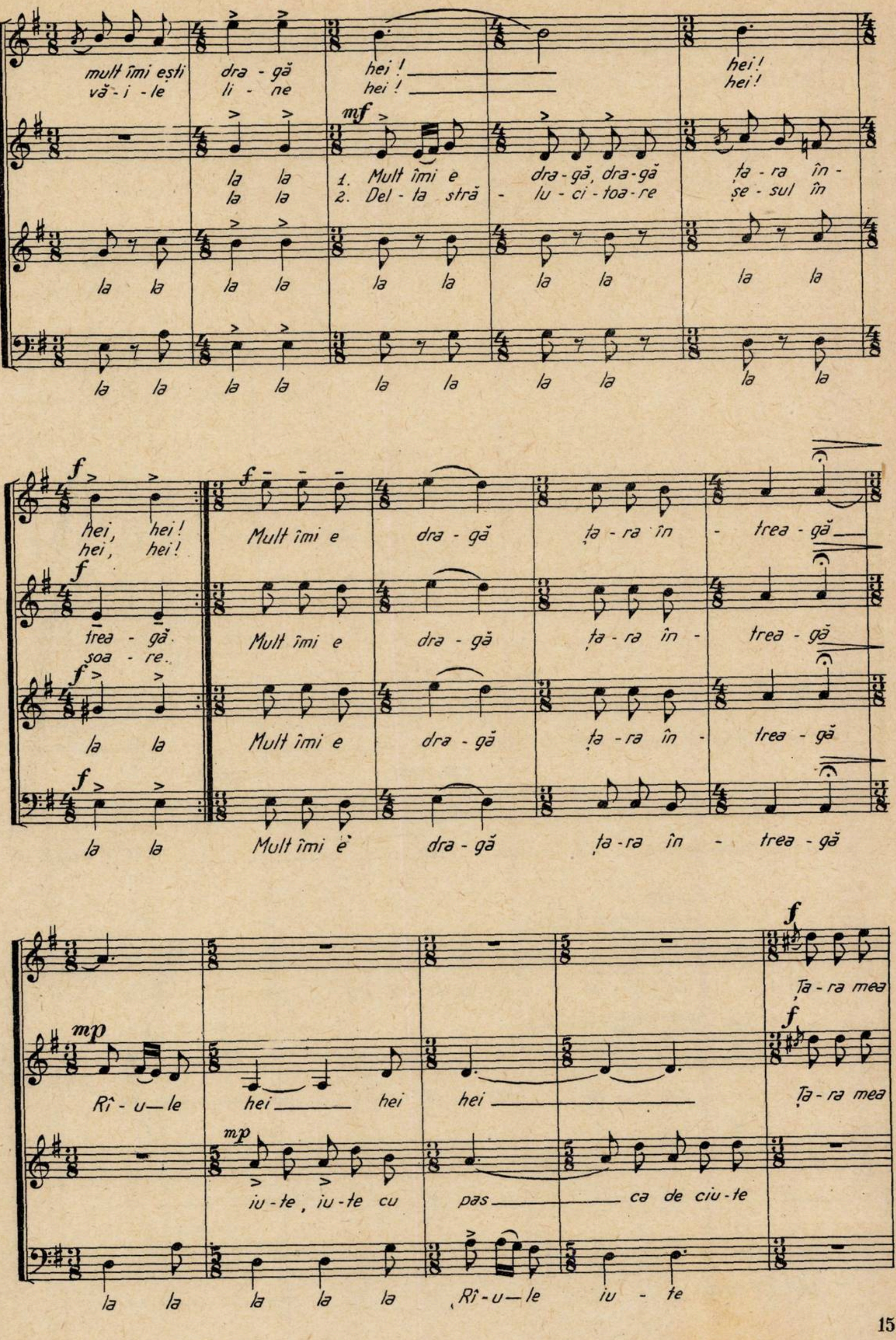

de o - țel
de o - țel
M
de o - țel
toar - nă mi - ca fa - tă, toar - nă
Toar - nă mi - ca fa - tă
M toar - nă
Toar - nă mi - ca fa - tă
U
mf
p
N-a ui - tat nici de cer - cel, Nici de ac și
mf
N-a ui - tat nici de cer - cel, Nici de ac și
p
M M M
mf
N-a ui - tat nici de cer - cel, Nici de ac și
p
U U
CODA
rit.
spa - tă, spa tă.
spa - tă.
M spa - tă.
spa - tă.
mf
La cup - to - rul de to - pit.
rit.
f

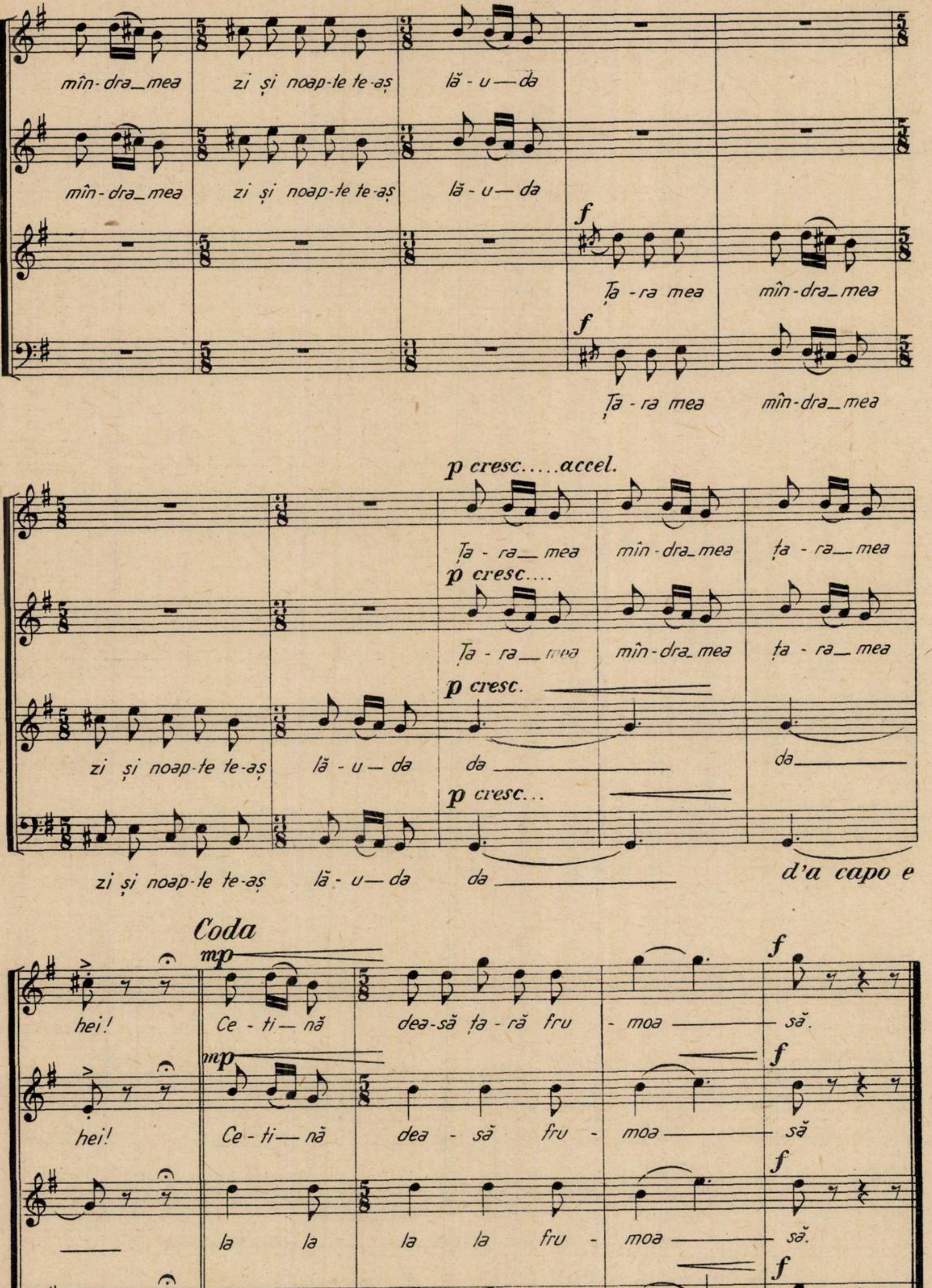
CETINĂ DEASĂ, ȚARĂ FRUMOASĂ

Versuri:
NINA CASSIAN

Muzica:
ILEANA MARINESCU


Foarte vioi.
S.
A.
T.
B.
mf
Ce-ti — nă dea-să, dea-să, pă - du-re_ fru - moa - să
Rî-u — le iu-te, iu-te, cu pas-ca_de ciu - te
Ce-ti — nă dea - să pă - du-re_ fru - moa - să
Rî-u — le iu - te cu pas-ca_ de ciu - te
La la la la la la la la la la
hei! hei! hei! hei! hei!
Ce-ti—nă dea-să, dea-să, pă - du-re_fru - moa - să fru-
Rî-u—le iu-te, iu-te, cu pas-ca_de ciu - te de
Ce-ti—nă dea-să, dea-să, pă-
Rî-u—le iu-te, iu-te, cu
moa - să hei!
ciu - te hei!
hei, hei!
marc.
la la la__ la la la la la la la
du-re_fru - moa să
pas-ca_de ciu te
p
1. Mu-ră_și fra — gă
2. Munți și_co - li — ne

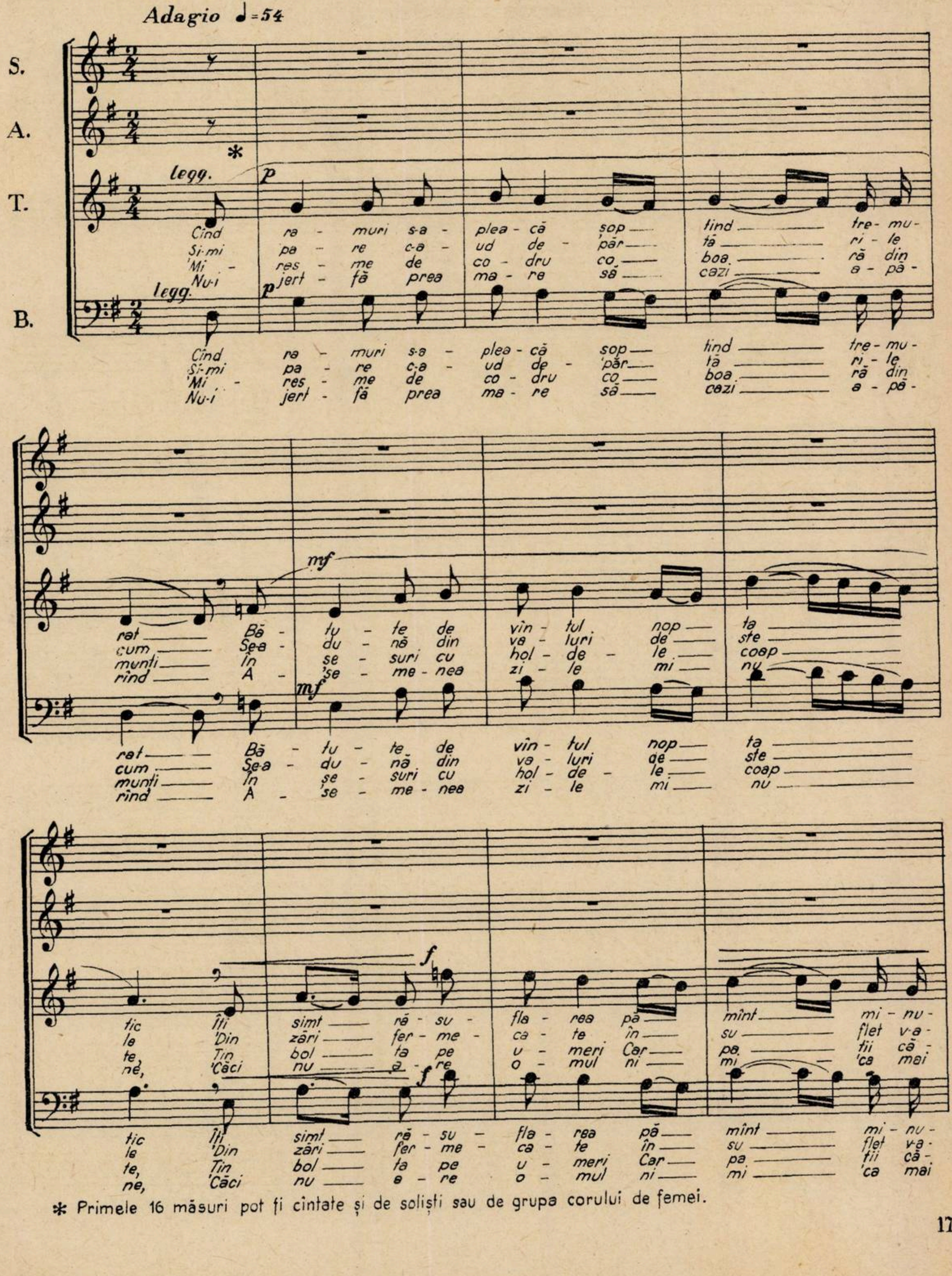
mult îmi ești dra - gă hei! hei!
vă - i - le li - ne hei! hei!
mf
la la 1. Mult îmi e dra - gă, dra - gă ța - ra în -
la la 2. Del - ta stră - lu - ci - toa - re șe - sul în
la la la la la la la la la la
la la la la la la la la la la
f
hei, hei! Mult îmi e dra - gă ța - ra în - trea - gă
hei, hei!
trea - gă. Mult îmi e dra - gă ța - ra în - trea - gă
soa - re.
la la Mult îmi e dra - gă ța - ra în - trea - gă
la la Mult îmi e dra - gă ța - ra în - trea - gă
f
Ța - ra mea
mp
Rî - u - le hei hei hei Ța - ra mea
mp
iu - te, iu - te cu pas ca de ciu - te
la la la la la Rî - u - le iu - te


mîn-dra_mea zi și noap-te te-aș lă-u—da
mîn-dra_mea zi și noap-te te-aș lă-u—da
f
Ța-ra mea mîn-dra_mea
f
Ța-ra mea mîn-dra_mea
p cresc.....accel.
Ța-ra_mea mîn-dra_mea ța-ra_mea
p cresc....
Ța-ra_mea mîn-dra_mea ța-ra_mea
p cresc.
zi și noap-te te-aș lă-u—da da da
p cresc...
zi și noap-te te-aș lă-u—da da
d'a capo e
Coda
mp
hei! Ce-ti—nă dea-să ța-ră fru-moa—să.
mp
hei! Ce-ti—nă dea-să fru-moa—să
f
la la la la fru-moa—să.
f
poi la coda la la la la fru-moa—să.

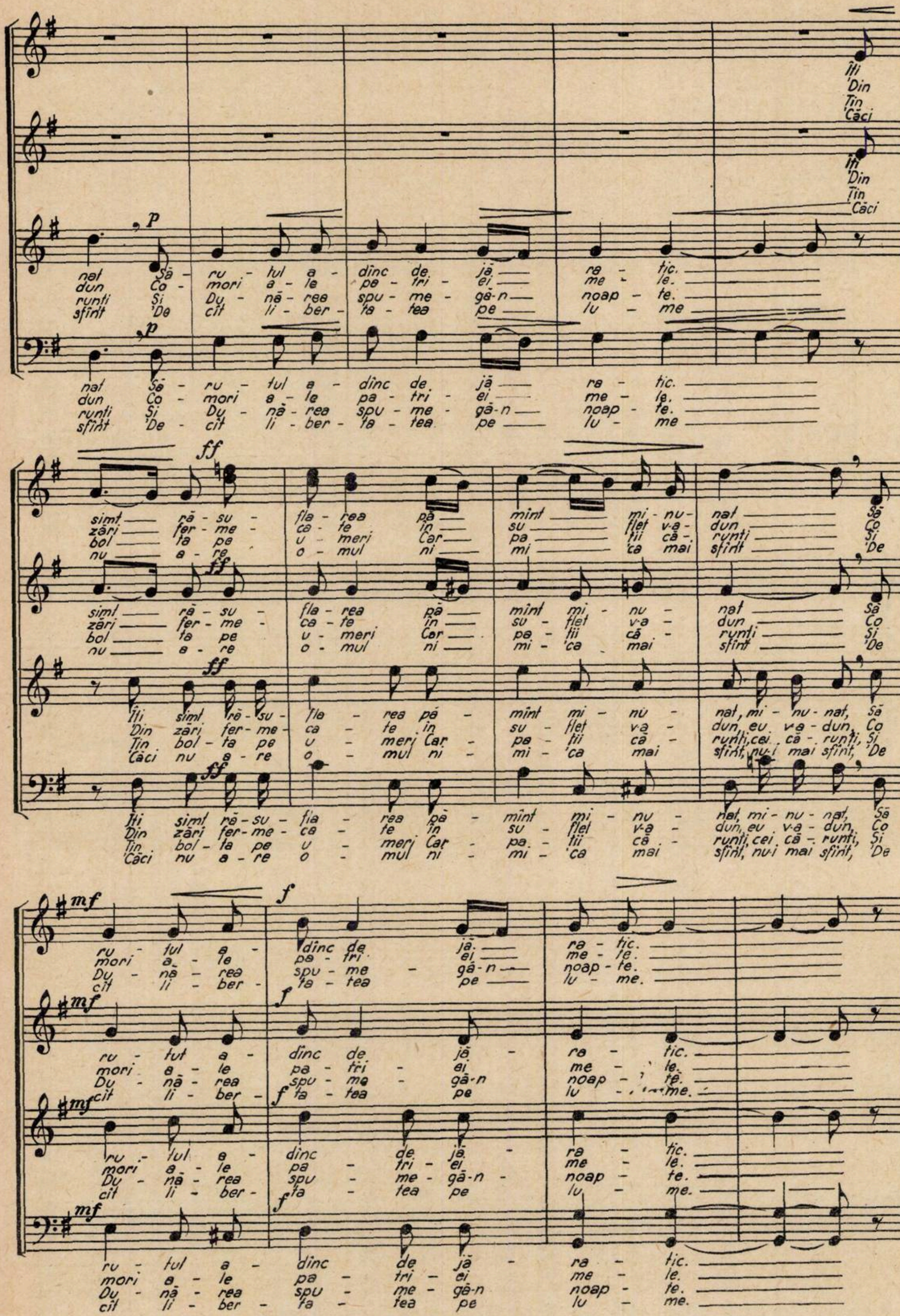
CÎNTECUL PATRIEI MELE

Versuri:
EUGEN FRUNZĂ

Muzica:
CONSTANTIN PALADE


Adagio ♩=54
S.
A.
T.
B.
legg.
p
mf
f
*
Cînd ra - muri s-a - plea - că șop tind tre - mu-
Și-mi pa - re c-a - ud de - păr tă ri - le
'Mi - res - me de co - dru co boa - ră din
Nu-i jert - fă prea ma - re să cazi a - pă -
rat Bă - tu - te de vîn - tul nop ta
cum Sea - du - nă din va - luri de ste
munți în se - suri cu hol - de le coap
rind A - 'se - me - nea zi - le mi nu
tic Îți simt ră - su - fla - rea pă mînt mi - nu -
le Din zări fer - me - ca - te în su flet v-a-
te, Tin bol ta pe u - meri Car pa tii că -
ne, Căci nu e - re o - mul ni mi 'ca mai

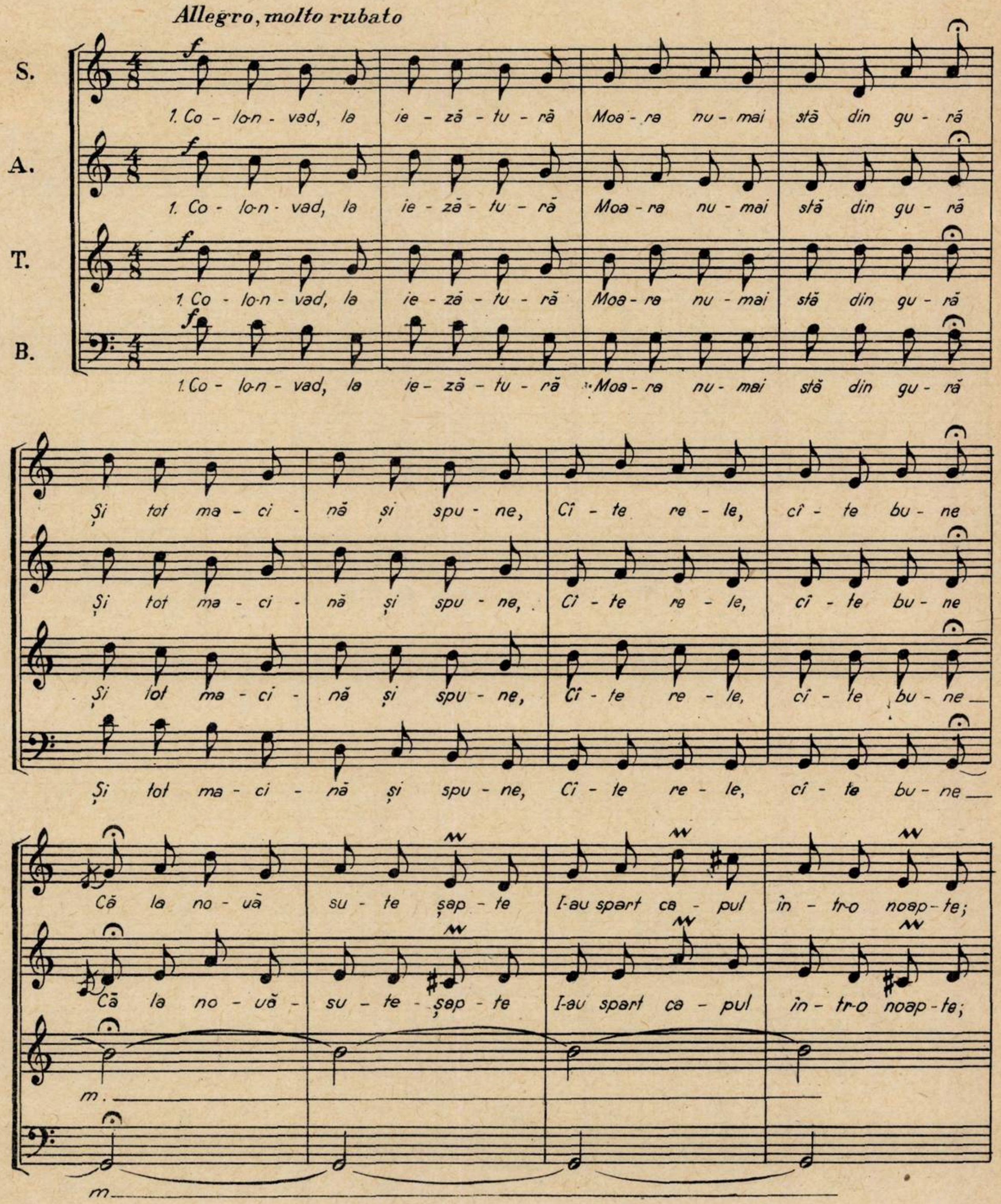
* Primele 16 măsuri pot fi cîntate și de soliști sau de grupa corului de femei.

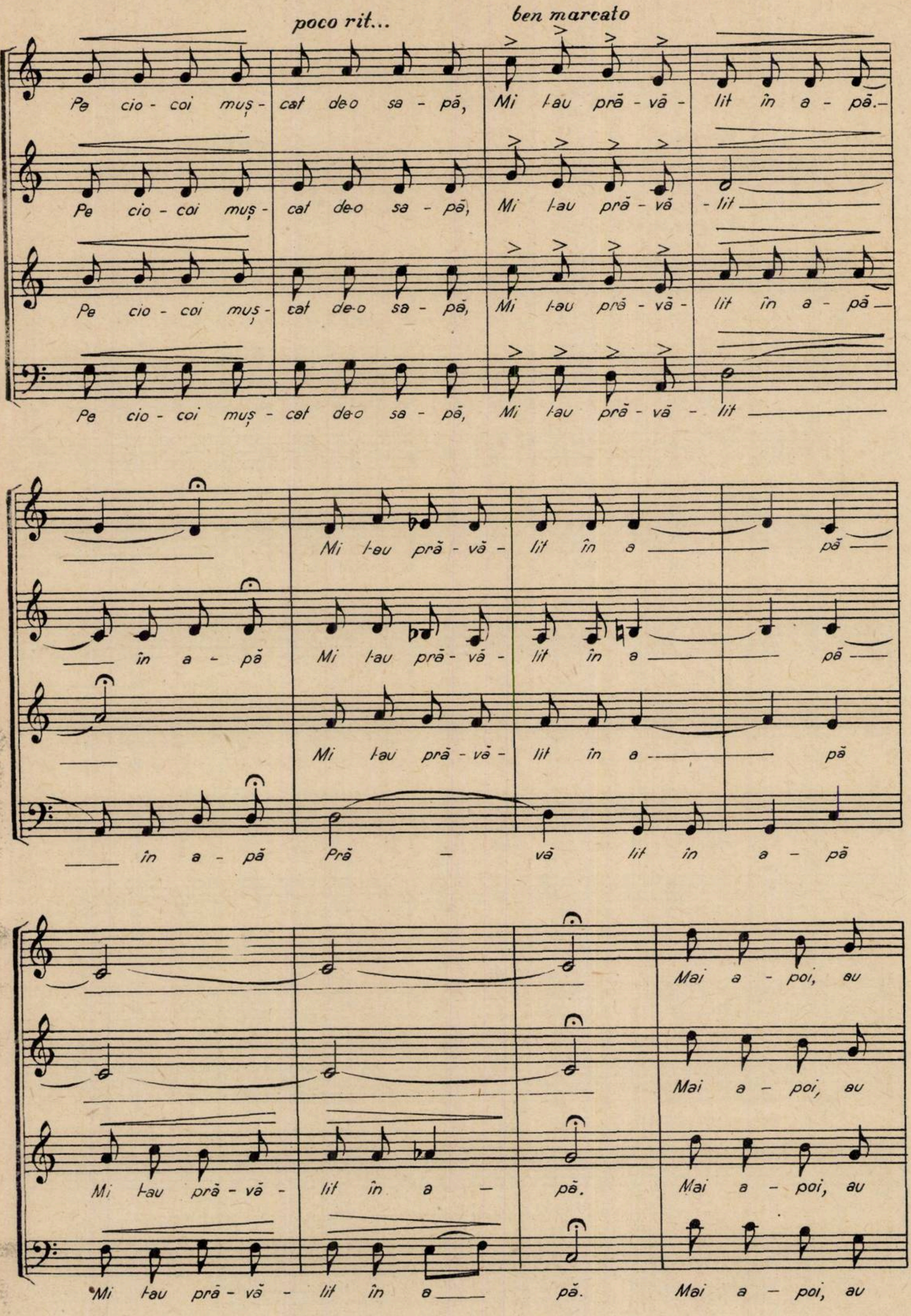

p
ff
mf
f
Îţi / Din / Ţin / Căci
nat Să - ru - tul a - dînc de - jă - ra - tic.
dun Co - mori a - le pa - tri - ei me - le.
runţi Şi Du - nă - rea spu - me - gă - n noap - te.
sfînt 'De - cît li - ber - ta - tea pe lu - me
Îţi simt ră - su - fla - rea pă - mînt mi - nu - nat, mi - nu - nat, Să
Din zări fer - me - ca - te în su - flet v-a - dun, eu v-a - dun, Co
Ţin bol - ta pe u - meri Car - pa - ţii că - runţi, cei că - runţi, Şi
Căci nu a - re o - mul ni - mi - 'ca mai sfînt, nu-i mai sfînt, 'De
ru - tul a - dînc de - jă - ra - tic.
mori a - le pa - tri - ei me - le.
Du - nă - rea spu - me - gă - n noap - te.
cît li - ber - ta - tea pe lu - me.

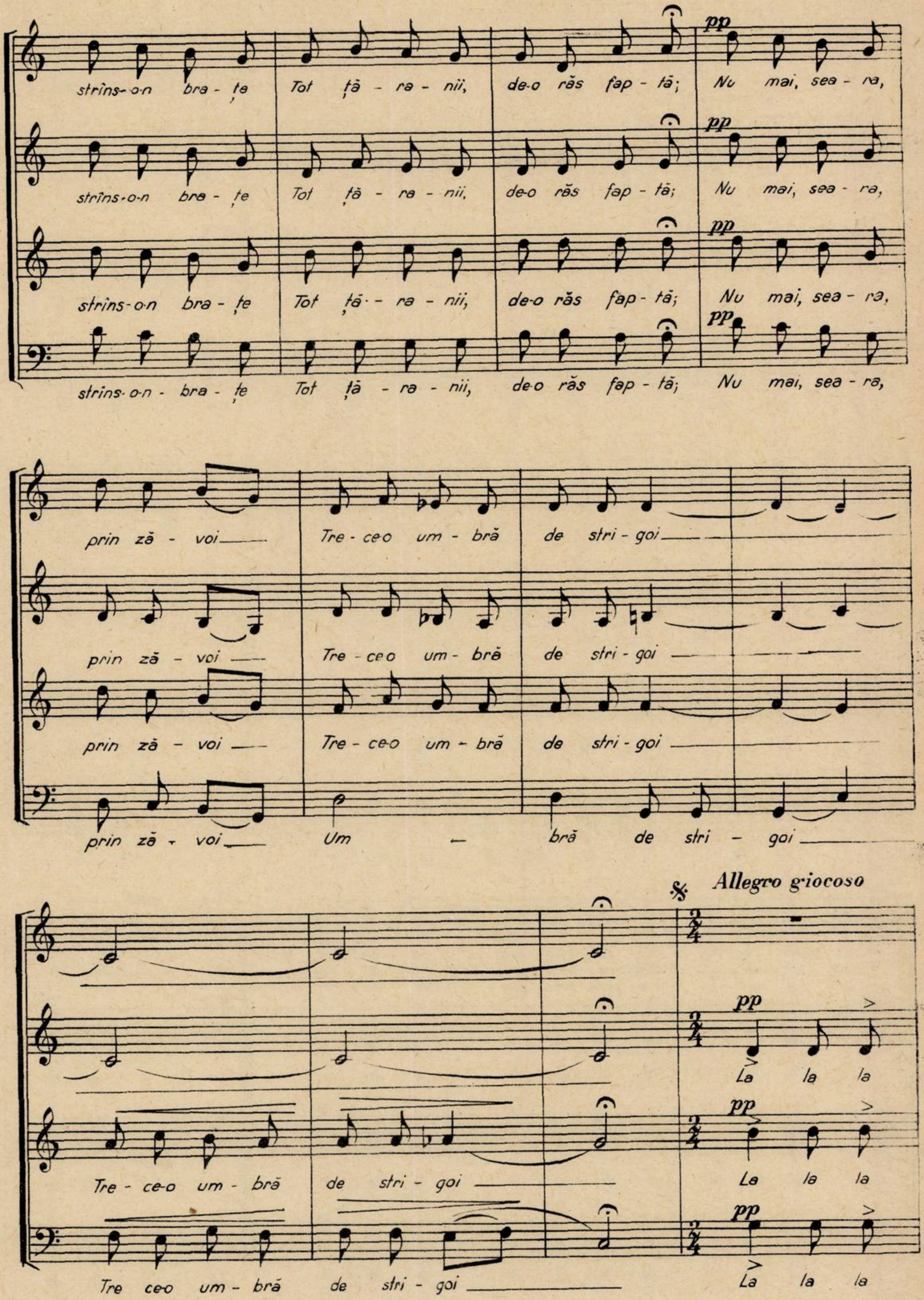
MOARA

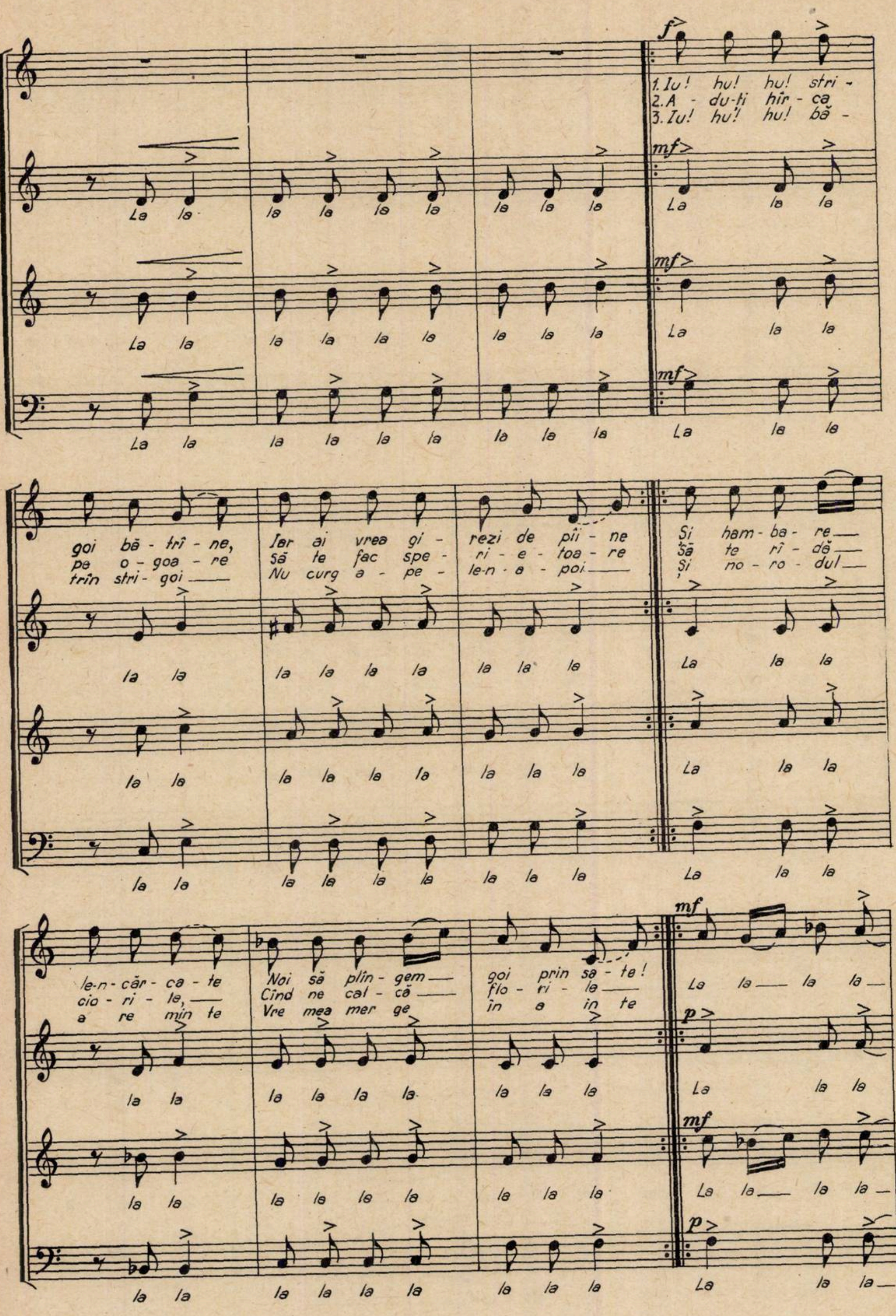
Versuri:
GHEORGHE BĂRGĂUANU

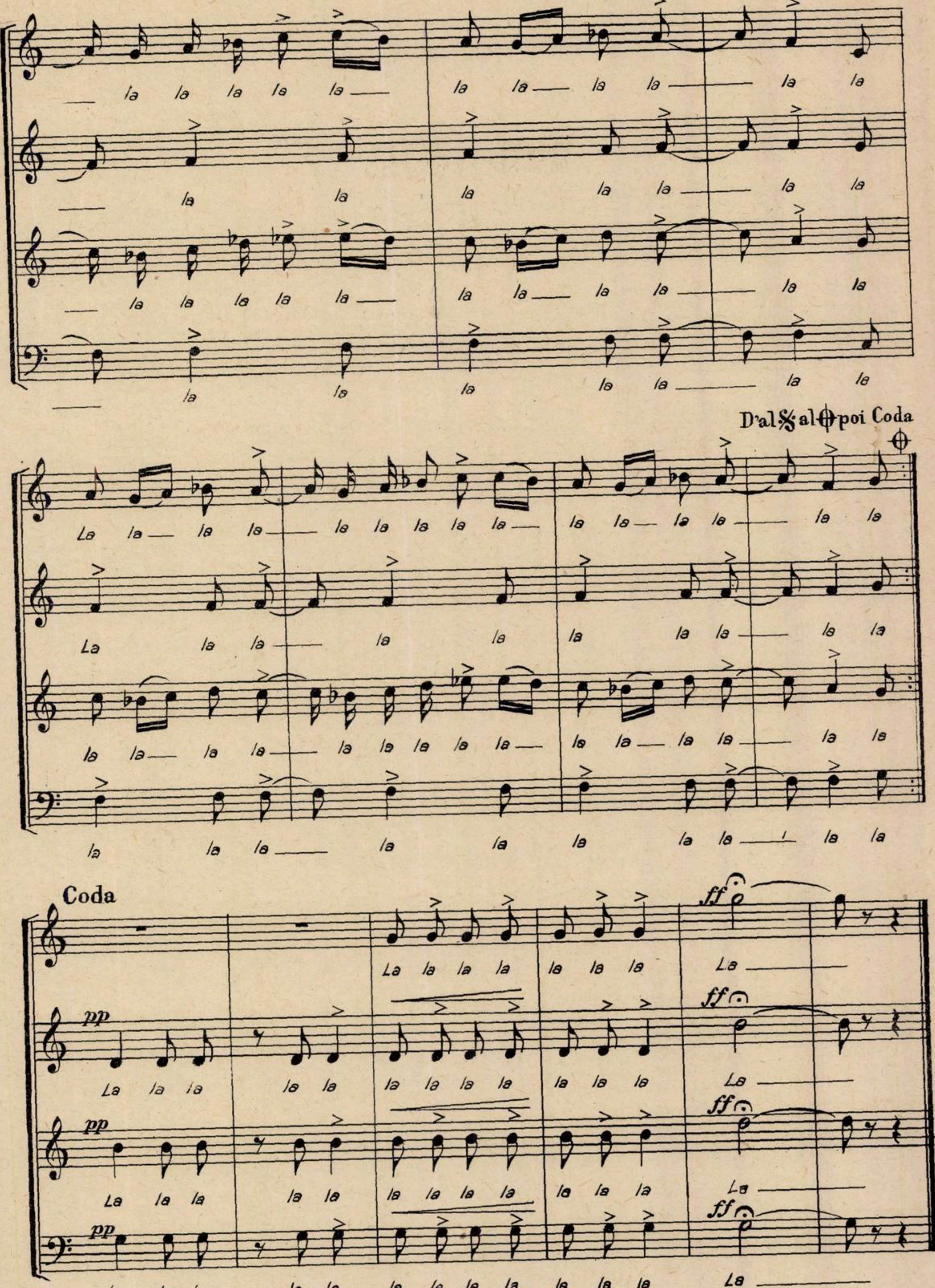
Muzica:
CONSTANTIN ROMAȘCANU


Allegro, molto rubato
S.
A.
T.
B.
f
1. Co - lon - vad, la ie - ză - tu - ră Moa - ra nu - mai stă din gu - ră
Și tot ma - ci - nă și spu - ne, Cî - te re - le, cî - te bu - ne
Că la no - uă su - te șap - te I-au spart ca - pul în - tr-o noap - te;
m.
m


poco rit...
ben marcato
Pe cio - coi muș - cat de-o sa - pă, Mi l-au pră - vă - lit în a - pă.
Pe cio - coi muș - cat de-o sa - pă, Mi l-au pră - vă - lit
Pe cio - coi muș - cat de-o sa - pă, Mi l-au pră - vă - lit în a - pă
Pe cio - coi muș - cat de-o sa - pă, Mi l-au pră - vă - lit
Mi l-au pră - vă - lit în a pă
în a - pă Mi l-au pră - vă - lit în a pă
Mi l-au pră - vă - lit în a pă
în a - pă Pră - vă lit în a - pă
Mai a - poi, au
Mai a - poi, au
Mi l-au pră - vă - lit în a - pă. Mai a - poi, au
Mi l-au pră - vă - lit în a pă. Mai a - poi, au


pp
strîns-o-n bra - țe Tot ță - ra - nii, de-o răs fap - tă; Nu mai, sea - ra,
strîns-o-n bra - țe Tot ță - ra - nii, de-o răs fap - tă; Nu mai, sea - ra,
strîns-o-n bra - țe Tot ță - ra - nii, de-o răs fap - tă; Nu mai, sea - ra,
strîns-o-n - bra - țe Tot ță - ra - nii, de-o răs fap - tă; Nu mai, sea - ra,
prin ză - voi Tre - ce-o um - bră de stri - goi
prin ză - voi Tre - ce-o um - bră de stri - goi
prin ză - voi Tre - ce-o um - bră de stri - goi
prin ză - voi Um - bră de stri - goi
Allegro giocoso
Tre - ce-o um - bră de stri - goi
Tre ce-o um - bră de stri - goi
La la la
La la la
La la la


f
mf
1. Iu! hu! hu! stri-goi bă-trî-ne, Iar ai vrea gi-rezi de pîi-ne Şi ham-ba-re— le-n-căr-ca-te Noi să plîn-gem— goi prin sa-te!
2. A-du-ţi hîr-ca pe o-goa-re Să te fac spe-ri-e-toa-re Să te rî-dă— cio-ri-le,— Cînd ne cal-că— flo-ri-le—
3. Iu! hu! hu! bă-trîn stri-goi— Nu curg a-pe-le-n-a-poi— Şi no-ro-dul— a re-min-te Vre-mea mer-ge în-a-in-te
La la la la la la la la la
La la la
p
La la— la la—

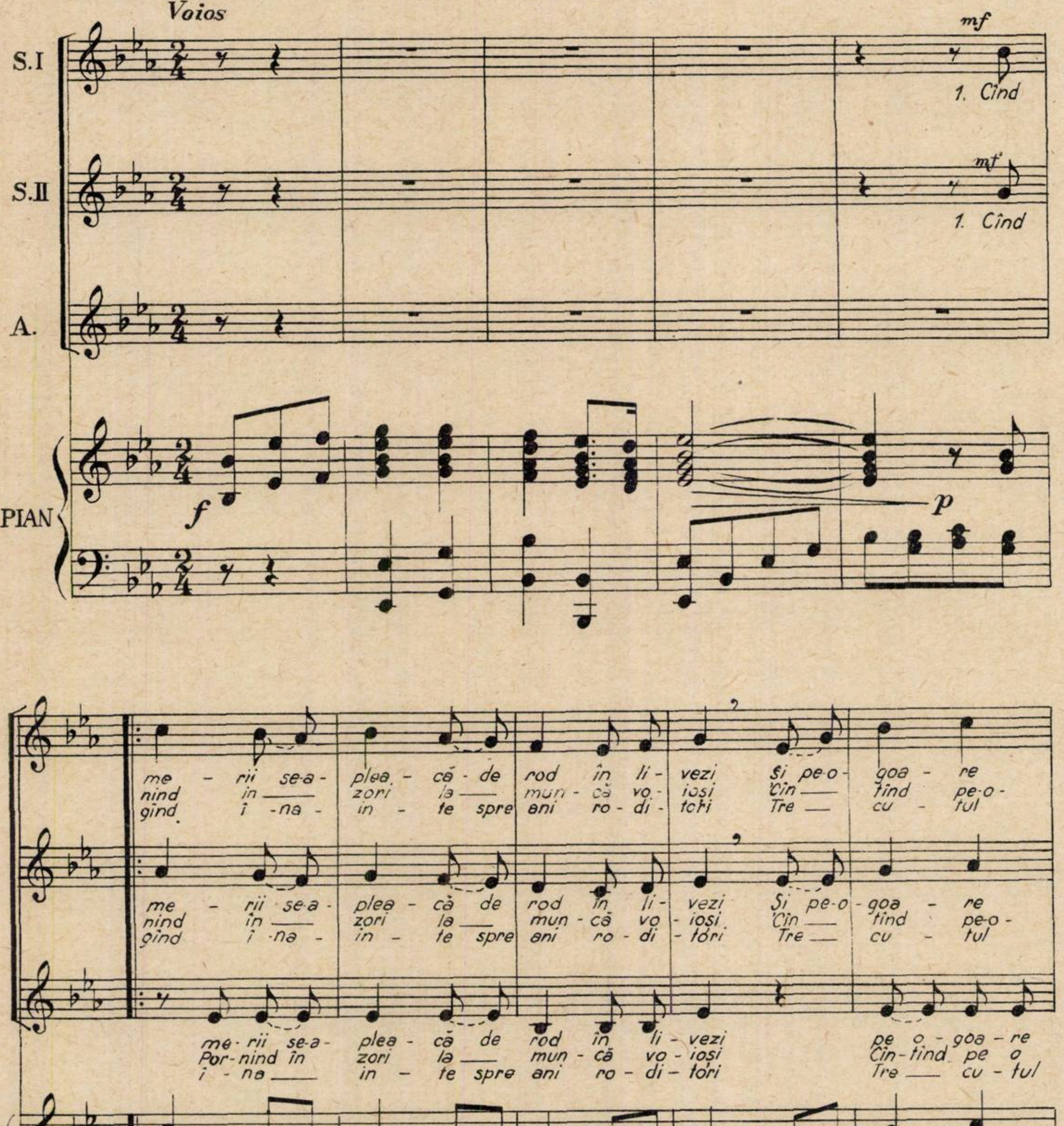

la la la la la la la la la la la
la la la la la la
la la la la la la la la la la la
la la la la la la
D'al 𝄋 al ⊕ poi Coda
La la la la la la la la la la la la la la
La la la la la la la la la
la la la la la la la la la la la la la la
la la la la la la la la la
Coda
pp
ff
La la la la la la la La
La la la la la la la la la la la la La
La la la la la la la la la la la la La
La la la la la la la la la la la la La

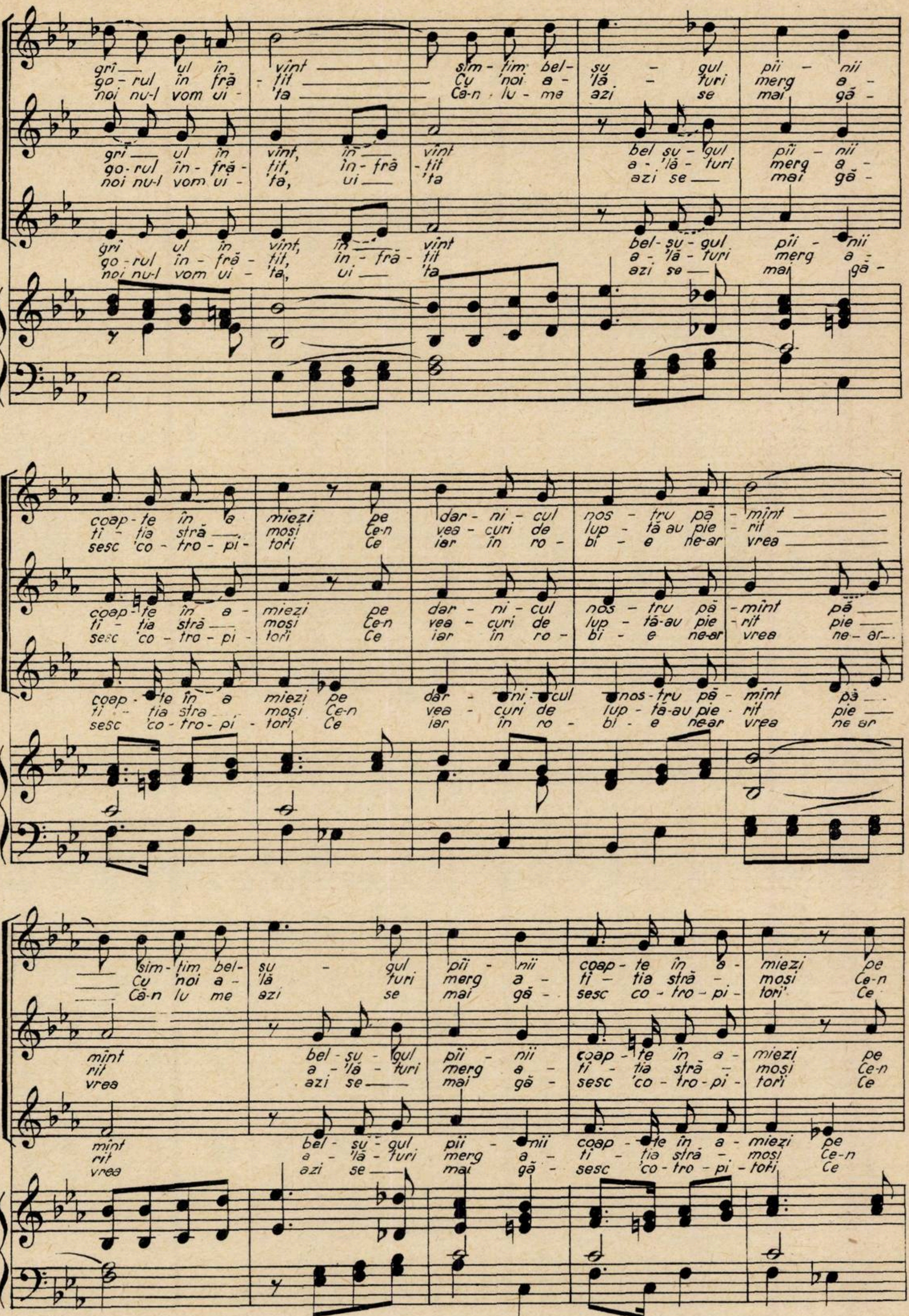
PĂMÎNTU-I AZI AL NOSTRU

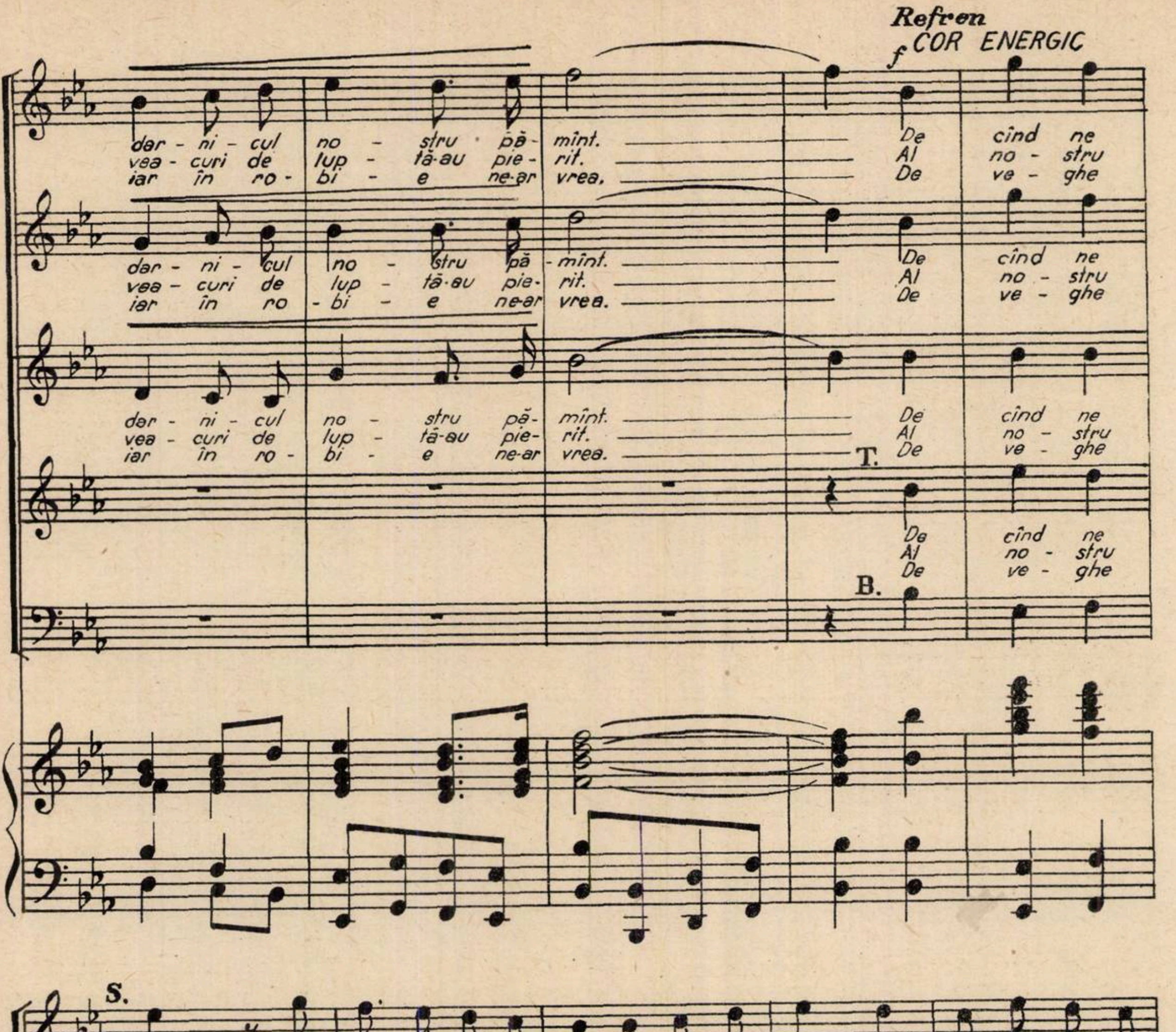
PENTRU COR MIXT ȘI PIAN

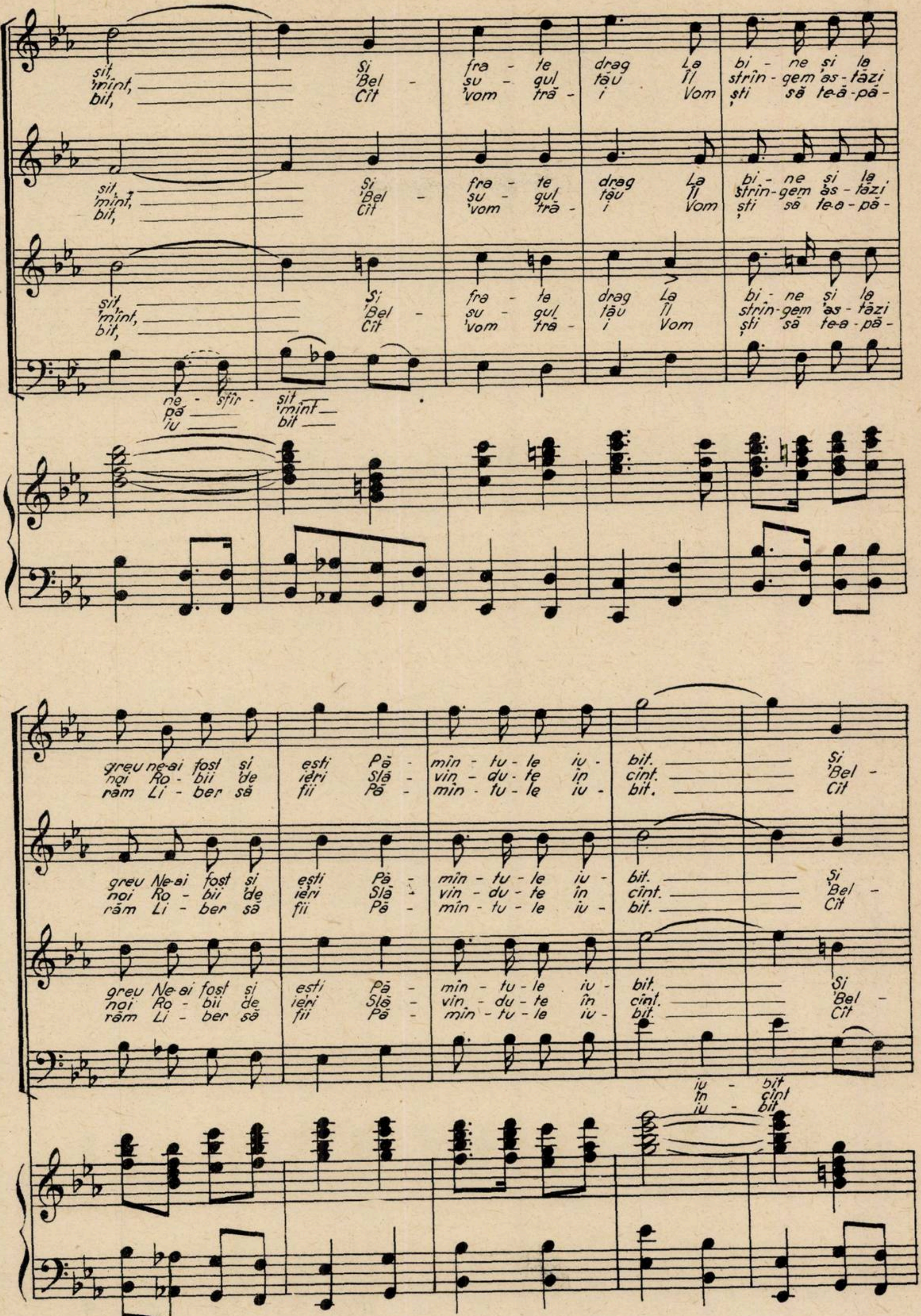
Versuri:
VASILE IOSIF

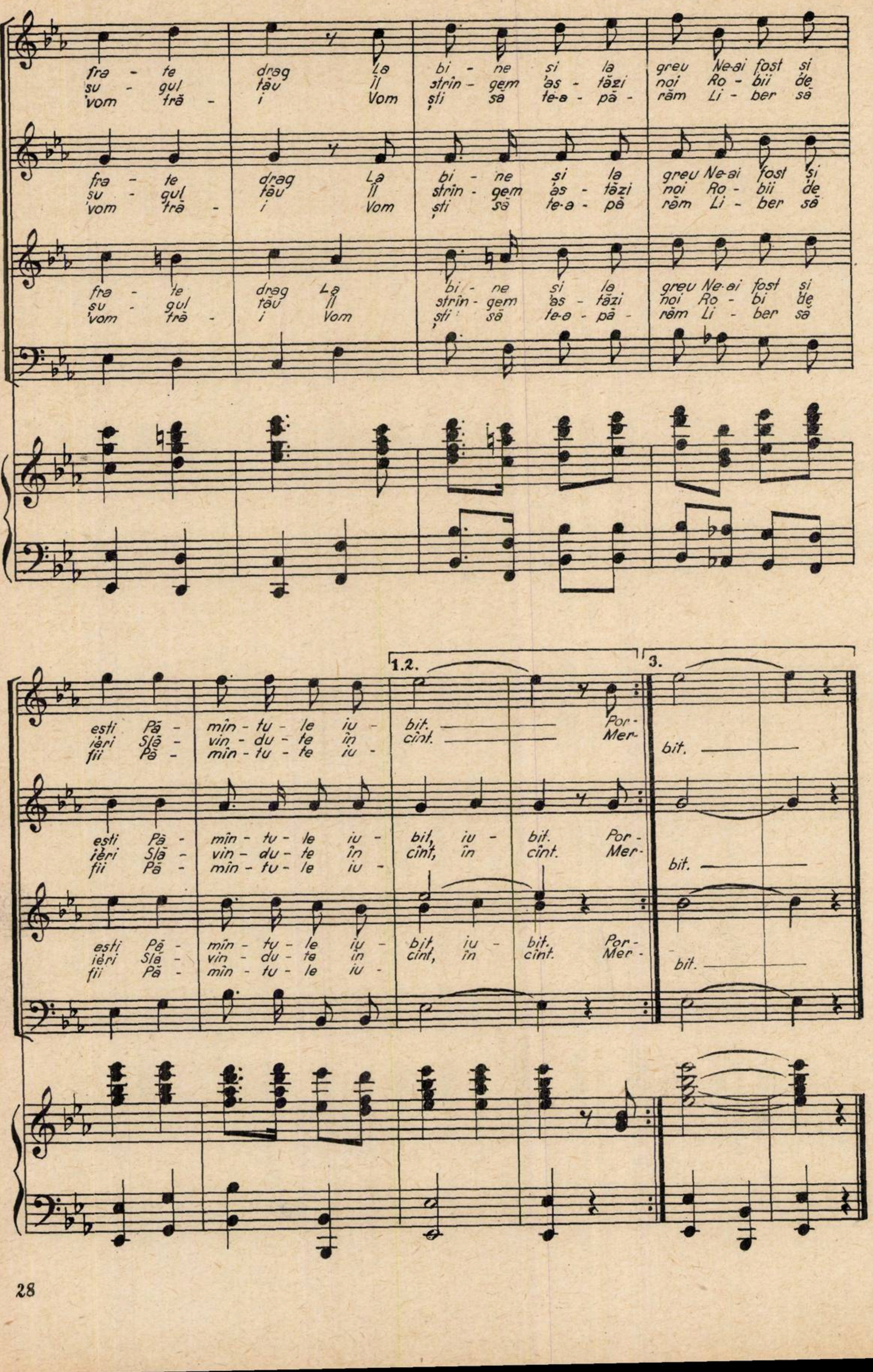
Muzica:
H. SCHWARTZMAN


Voios
S.I
S.II
A.
PIAN
mf
1. Cînd
mf
1. Cînd
f
p
me - rii se-a- plea - că - de rod în li - vezi Și pe-o- goa - re
nind în zori la mun - că vo - iosi Cîn tind pe-o-
gînd î - na - in - te spre ani ro - di - tori Tre cu - tul
me - rii se-a - plea - că de rod în li - vezi Și pe-o-goa - re
nind în zori la mun - că vo - iosi Cîn tind pe-o-
gînd î - na - in - te spre ani ro - di - tori Tre cu - tul
me-rii se-a- plea - că de rod în li - vezi pe o - goa - re
Por-nind în zori la mun - că vo - iosi Cîn-tind pe o
î - na in - te spre ani ro - di - tori Tre cu - tul


grî — ul în vînt — sim - tim bel - su - gul pîi - nii
go - rul în fră - tit — Cu 'noi a - 'lă - turi merg a -
noi nu-l vom ui - 'ta — Ca-n - lu - me azi se mai gă -
gri — ul în vînt, în — vînt bel su - gul pîi - nii
go - rul în - fră - tit, în - fră - tit a - 'lă - turi merg a -
noi nu-l vom ui - 'ta, ui — 'ta azi se — mai gă -
grî ul în vînt, în — vînt bel - su - gul pîi - nii
go - rul în - fră - tit, în - fră - tit a - 'lă - turi merg a -
noi nu-l vom ui - 'ta, ui — 'ta azi se — mai gă -
coap - te în a - miezi pe dar - ni - cul nos - tru pă - mînt —
ti - tia stră — moși Ce-n vea - curi de lup - tă au pie - rit —
sesc 'co - tro - pi - tori Ce iar în ro - bi - e ne-ar vrea —
coap - te în a - miezi pe dar - ni - cul nos - tru pă - mînt pă —
ti - tia stră — moși Ce-n vea - curi de lup - tă-au pie - rit pie —
sesc 'co - tro - pi - tori Ce iar în ro - bi - e ne-ar vrea ne - ar —
coap - te în a miezi pe dar - ni - cul nos - tru pă - mînt pă —
ti - tia stră — moși Ce-n vea - curi de lup - tă-au pie - rit pie —
sesc 'co - tro - pi - tori Ce iar în ro - bi - e ne-ar vrea ne ar
sim - tim bel - su - gul pîi - nii coap - te în a - miezi pe
Cu 'noi a - 'lă - turi merg a - ti - tia stră - moși Ce-n
Că-n lu me azi se mai gă - sesc co - tro - pi - tori Ce
mînt bel - su - gul pîi - nii coap - te în a - miezi pe
rit a - 'lă - turi merg a - ti - tia stră - moși Ce-n
vrea azi se — mai gă - sesc 'co - tro - pi - tori Ce
mînt bel - su - gul pîi - nii coap - te în a - miezi pe
rit a - 'lă - turi merg a - ti - tia stră - moși Ce-n
vrea azi se — mai gă - sesc 'co - tro - pi - tori Ce


Refren
COR ENERGIC
f
dar - ni - cul no - stru pă - mînt. De cînd ne
vea - curi de lup - tă-au pie - rit. Al no - stru
iar în ro - bi - e ne-ar vrea. De ve - ghe
T.
B.
S.
A.
stim tu ne hră - nești me - reu cu-al tău iz - vor de roa - de ne - sfîr-
ești! Din toa - te pa - tru zări De-a-cum pe veci Stră - bu - nu - le pă-
toți Cu Do - ja, Tu - dor stăm, Să te pă - zim Pă - mîn - tu - le iu-

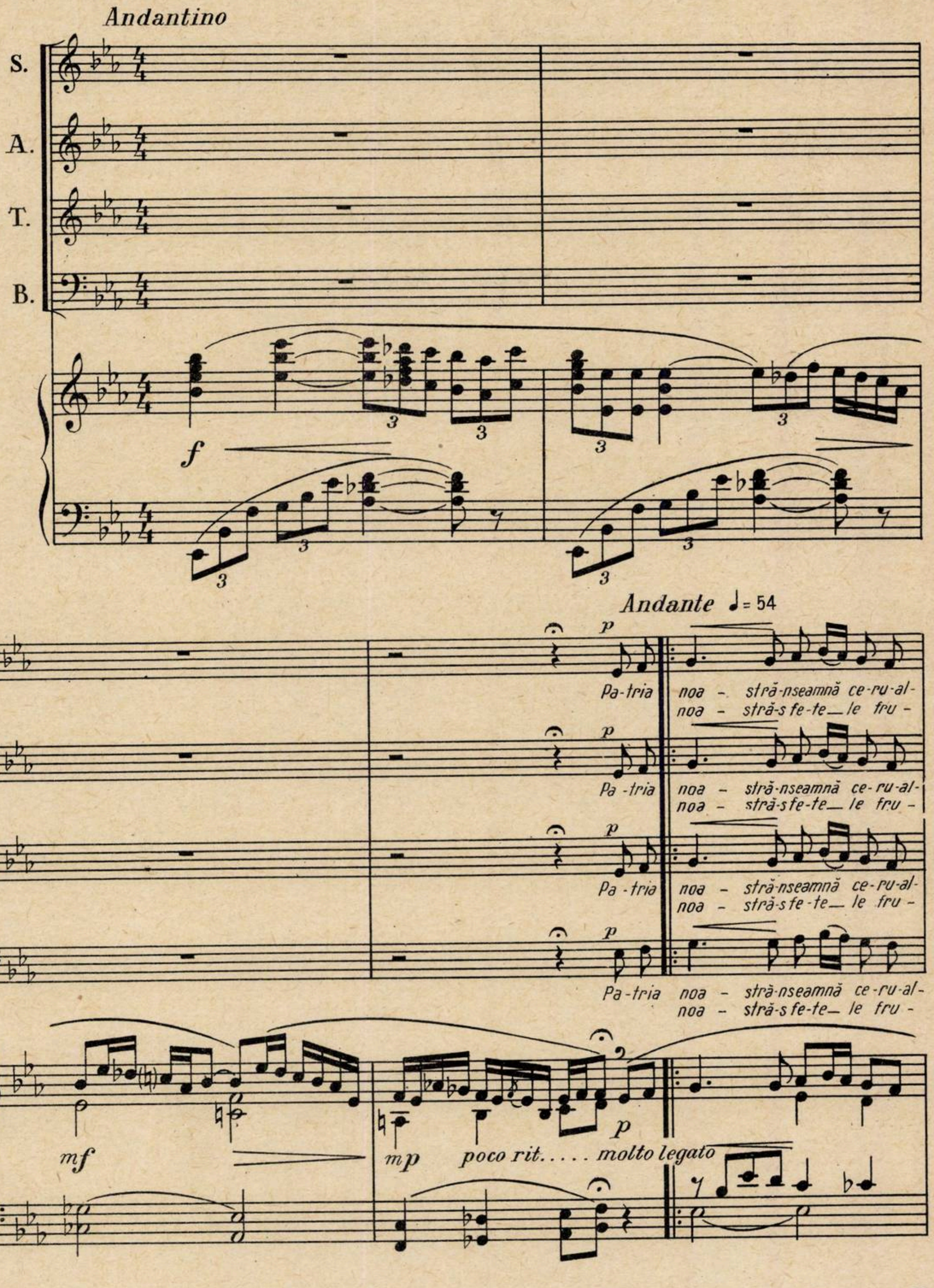

sit, Și fra - te drag La bi - ne și la
'mînt, 'Bel - su - gul tău Îl strîn - gem 'as - tăzi
bit, Cît 'vom tră - i Vom ști să te - ă - pă -
sit, Și fra - te drag La bi - ne și la
'mînt, 'Bel - su - gul tău Îl strîn - gem 'as - tăzi
bit, Cît 'vom tră - i Vom ști să te - a - pă -
sit, Și fra - te drag La bi - ne și la
'mînt, 'Bel - su - gul tău Îl strîn - gem 'as - tăzi
bit, Cît 'vom tră - i Vom ști să te - a - pă -
ne - sfîr - sit
pă 'mînt
iu bit
greu ne-ai fost și ești Pă - mîn - tu - le iu - bit. Și
noi Ro - bii 'de ieri Slă - vin - du - te în cînt. 'Bel -
răm Li - ber să fii Pă - mîn - tu - le iu - bit. Cît
greu Ne-ai fost și ești Pă - mîn - tu - le iu - bit. Și
noi Ro - bii 'de ieri Slă - vin - du - te în cînt. 'Bel -
răm Li - ber să fii Pă - mîn - tu - le iu - bit. Cît
greu Ne-ai fost și ești Pă - mîn - tu - le iu - bit. Și
noi Ro - bii de ieri Slă - vin - du - te în cînt. 'Bel -
răm Li - ber să fii Pă - mîn - tu - le iu - bit. Cît
iu - bit
în cînt
iu - bit

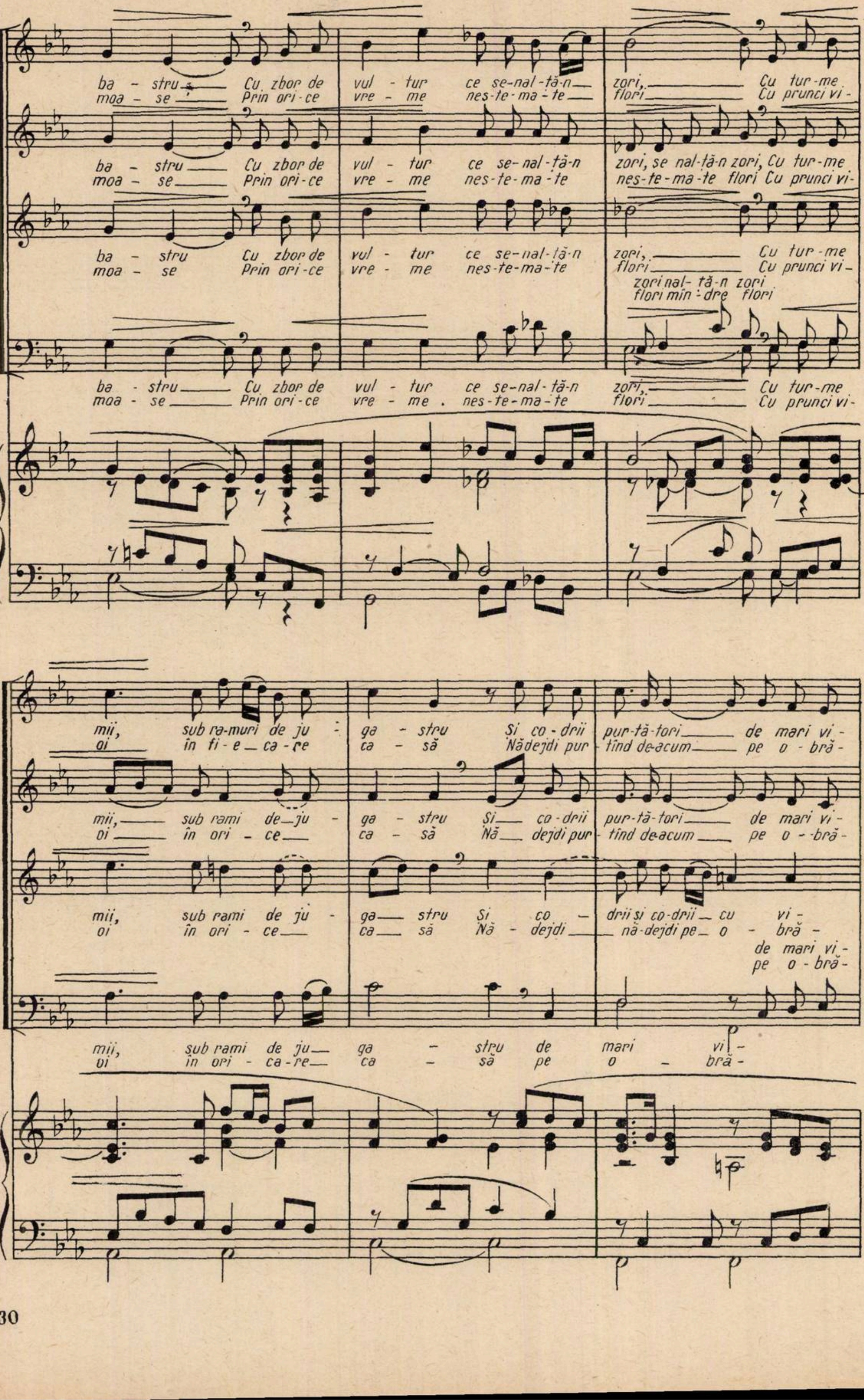

fra - te drag La bi - ne si la greu Ne-ai fost si
su - gul tău Îl strîn - gem 'as - tăzi noi Ro - bii de
'vom tră - i Vom ști să te-a - pă - răm Li - ber să
fra - te drag La bi - ne si la greu Ne-ai fost și
su - gul tău Îl strîn - gem 'as - tăzi noi Ro - bii de
'vom tră - i Vom ști să te-a - pă - răm Li - ber să
fra - te drag La bi - ne si la greu Ne-ai fost si
su - gul tău Îl strîn - gem 'as - tăzi noi Ro - bi de
'vom tră - i Vom ști să te-a - pă - răm Li - ber să
1.2.
3.
esti Pă - mîn - tu - le iu - bit. Por-
ieri Slă - vin - du - te în cînt. Mer-
fii Pă - mîn - tu - le iu - bit.
esti Pă - mîn - tu - le iu - bit, iu - bit. Por-
ieri Slă - vin - du - te în cînt, în cînt. Mer-
fii Pă - mîn - tu - le iu - bit.
esti Pă - mîn - tu - le iu - bit, iu - bit. Por-
ieri Slă - vin - du - te în cînt, în cînt. Mer-
fii Pă - mîn - tu - le iu - bit.

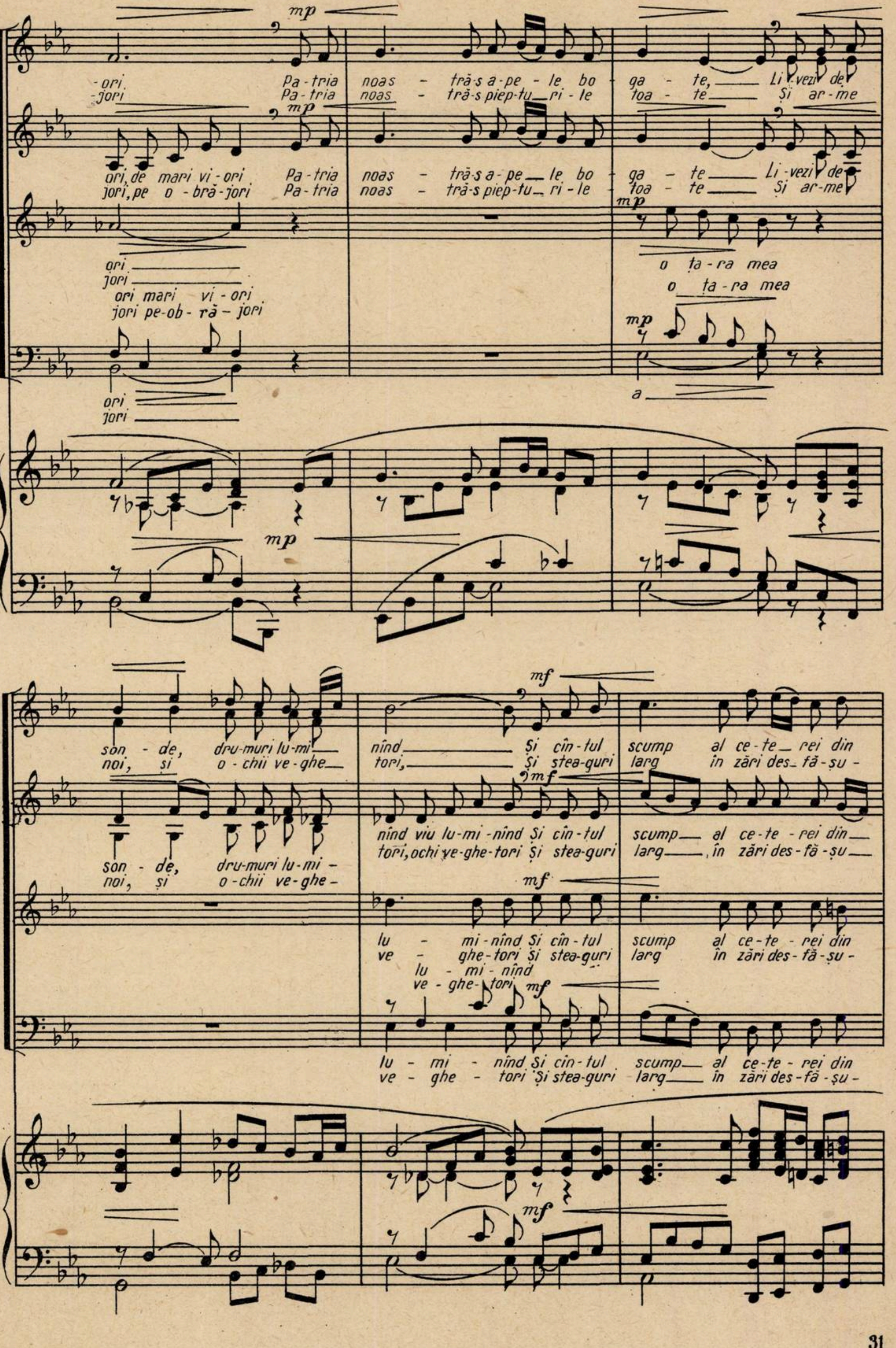
PATRIA NOASTRĂ

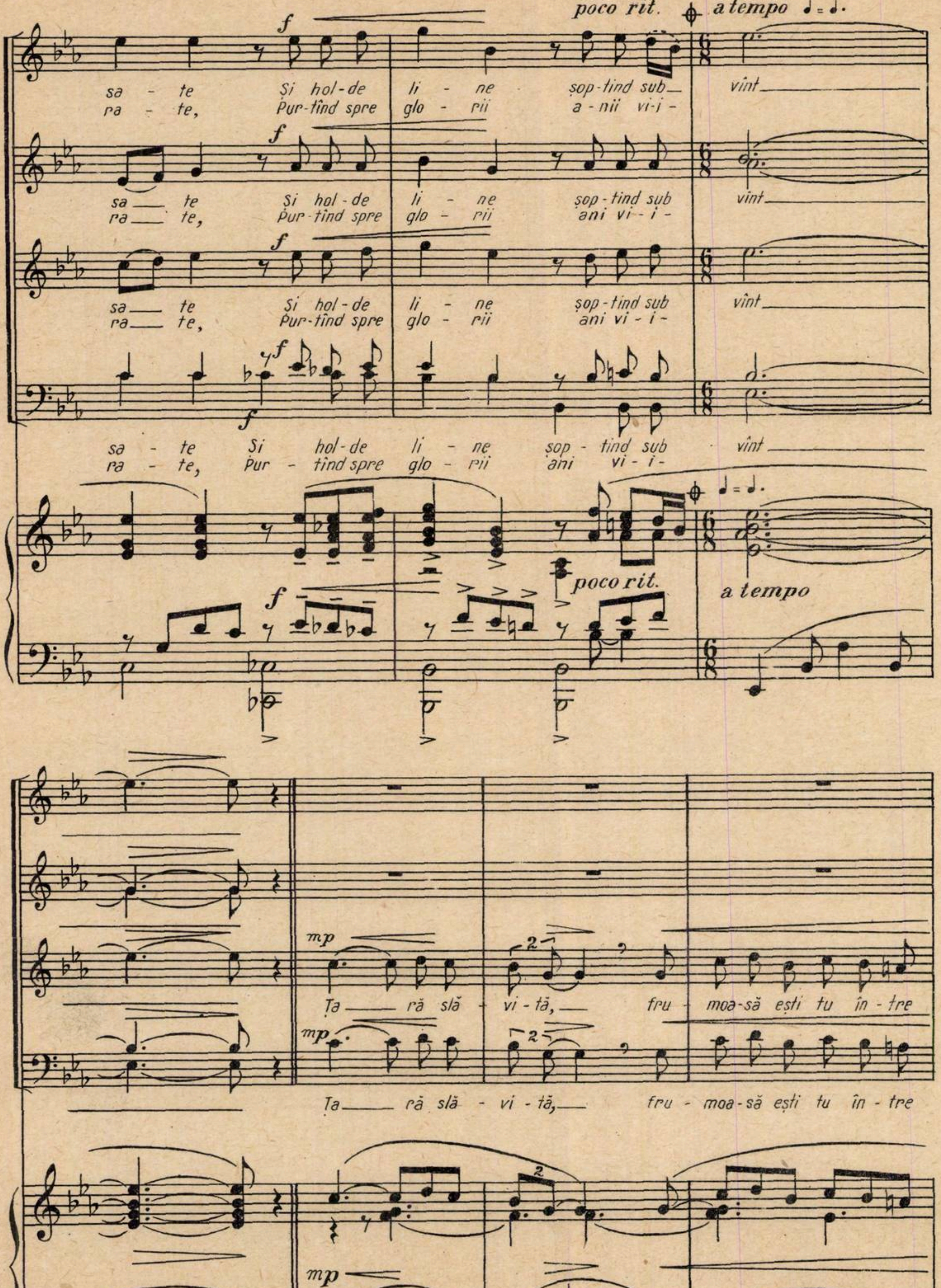
Versuri:
NICOLAE NAȘTA

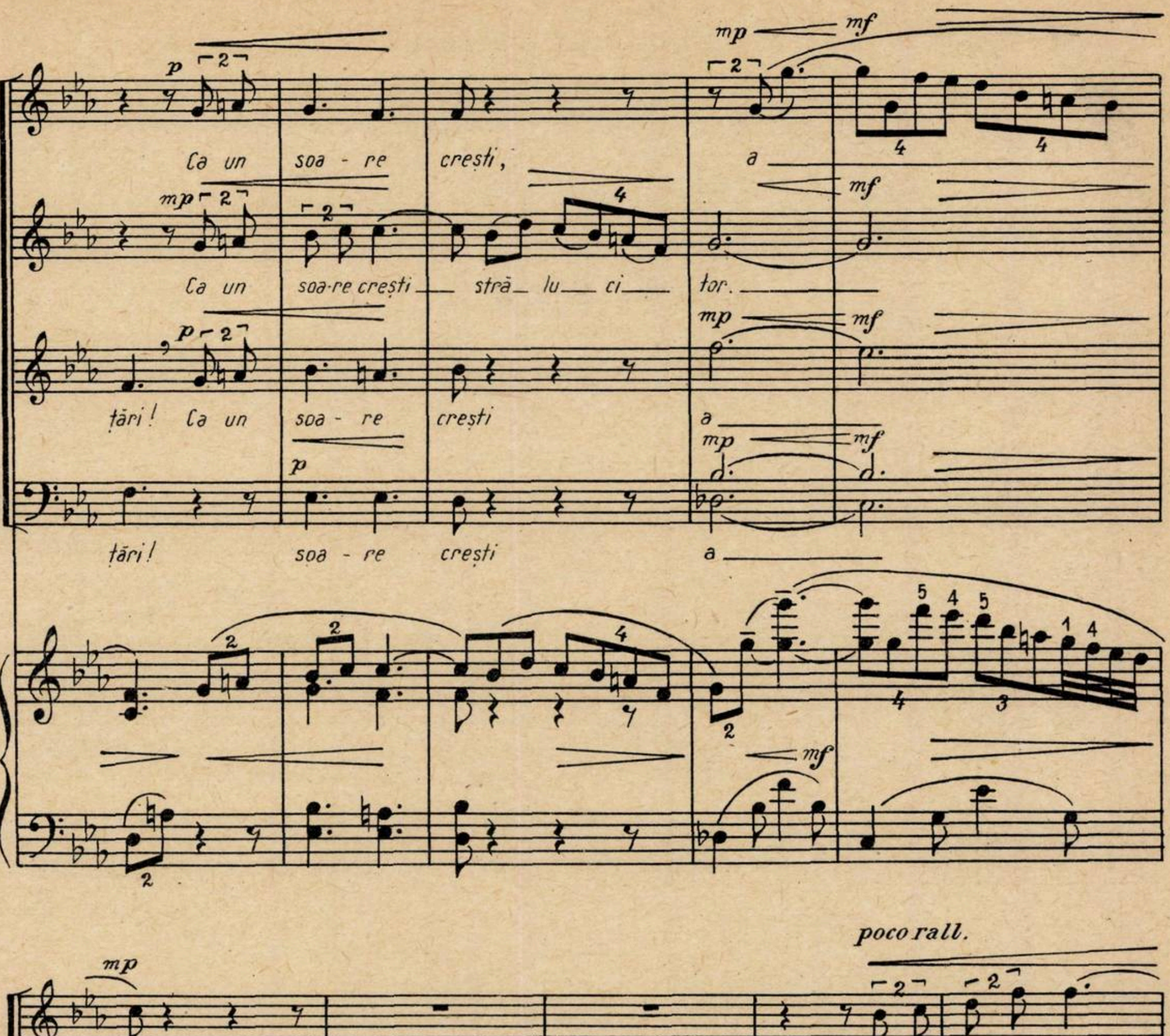
Muzica:
EUGEN TÉGER

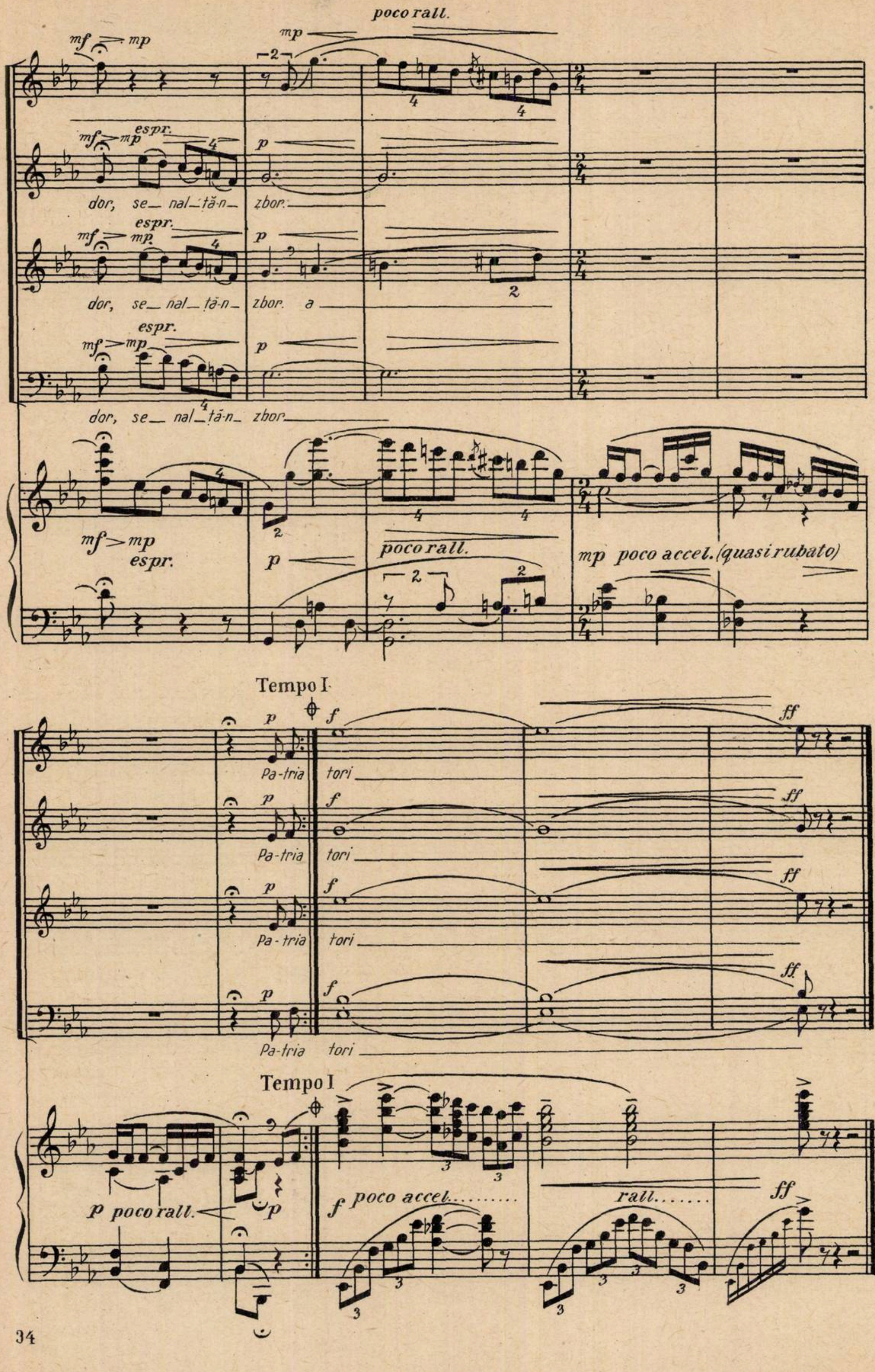

Andantino
S.
A.
T.
B.
f
3
Andante ♩= 54
p
Pa-tria noa - stră-nseamnă ce-ru-al-
noa - stră-s fe-te— le fru -
mf
mp
poco rit.....
molto legato
p


ba - stru Cu zbor de vul - tur ce se-nal-tă-n zori, Cu tur-me
moa - se Prin ori-ce vre - me nes-te-ma-te flori Cu prunci vi-
ba - stru Cu zbor de vul - tur ce se-nal-tă-n zori, se nal-tă-n zori, Cu tur-me
moa - se Prin ori-ce vre - me nes-te-ma-te nes-te-ma-te flori Cu prunci vi-
ba - stru Cu zbor de vul - tur ce se-nal-tă-n zori, Cu tur-me
moa - se Prin ori-ce vre - me nes-te-ma-te flori Cu prunci vi-
zori nal- tă-n zori
flori min - dre flori
ba - stru Cu zbor de vul - tur ce se-nal-tă-n zori, Cu tur-me
moa - se Prin ori-ce vre - me nes-te-ma-te flori Cu prunci vi-
mii, sub ra-muri de ju - ga - stru Si co-drii pur-tă-tori de mari vi-
oi în fi-e-ca-re ca - să Nădejdi pur-tînd de-acum pe o - bră-
mii, sub rami de-ju - ga - stru Si co-drii pur-tă-tori de mari vi-
oi în ori - ce ca - să Nă dejdi pur-tînd de-acum pe o - bră-
mii, sub rami de ju - ga stru Si co - drii si co-drii cu vi-
oi în ori - ce ca să Nă - dejdi nă-dejdi pe o - bră-
de mari vi-
pe o - bră-
mii, sub rami de ju - ga - stru de mari vi-
oi în ori - ca-re ca - să pe o - bră-


mp
-ori. Pa-tria noas - tră-s a-pe - le bo - ga - te, Li-vezi de
-jori Pa-tria noas - tră-s piep-tu-ri-le toa - te Și ar-me
mp
ori, de mari vi-ori Pa-tria noas - tră-s a-pe - le bo - ga - te Li-vezi de
jori, pe o-bră-jori Pa-tria noas - tră-s piep-tu-ri-le toa - te Și ar-me
mp
ori
jori
ori mari vi-ori
jori pe-ob-ră-jori
o ța-ra mea
o ța-ra mea
mp
a
ori
jori
mp
son - de, dru-muri lu-mi- nînd și cîn-tul scump al ce-te-rei din
noi, și o-chii ve-ghe- tori, și stea-guri larg în zări des-fă-șu-
mf
nînd viu lu-mi-nînd și cîn-tul scump al ce-te-rei din
tori, ochi ve-ghe-tori și stea-guri larg, în zări des-fă-șu
son - de, dru-muri lu-mi-
noi, și o-chii ve-ghe-
mf
lu - mi-nînd și cîn-tul scump al ce-te-rei din
ve - ghe-tori și stea-guri larg în zări des-fă-șu-
lu - mi-nînd
ve-ghe-tori
mf
lu - mi - nînd și cîn-tul scump al ce-te-rei din
ve - ghe - tori și stea-guri larg în zări des-fă-șu-
mf


poco rit.
a tempo ♩=♩.
f
sa - te Și hol-de li - ne șop-tind sub vînt
ra - te, Pur-tînd spre glo - rii a-nii vi-i-
sa te Și hol-de li - ne șop-tind sub vînt
ra te, Pur-tînd spre glo - rii ani vi-i-
sa te Și hol-de li - ne șop-tind sub vînt
ra te, Pur-tînd spre glo - rii ani vi-i-
sa - te Și hol-de li - ne șop - tind sub vînt
ra - te, Pur - tînd spre glo - rii ani vi - i-
poco rit.
a tempo
mp
Ța ră slă - vi-tă, fru - moa-să ești tu în-tre
Ța ră slă - vi - tă, fru - moa-să ești tu în - tre


mp mf
p
Ca un soa - re crești, a
mp
Ca un soa-re crești strä lu ci tor.
mf
p
țări! Ca un soa - re crești a
mp mf
mp mf
p
țări! soa - re crești a
mf
poco rall.
mp
Gla - sul plin de dor
Gla - sul plin plin de
mp
Din zori de zi - uă, și-a - de-sea sub li-ne no - ptări, Gla - sul plin plin de
mp
Din zori de zi - uă, și-a - de-sea sub li-ne no - ptări, Gla - sul plin plin de
mp
poco rall.

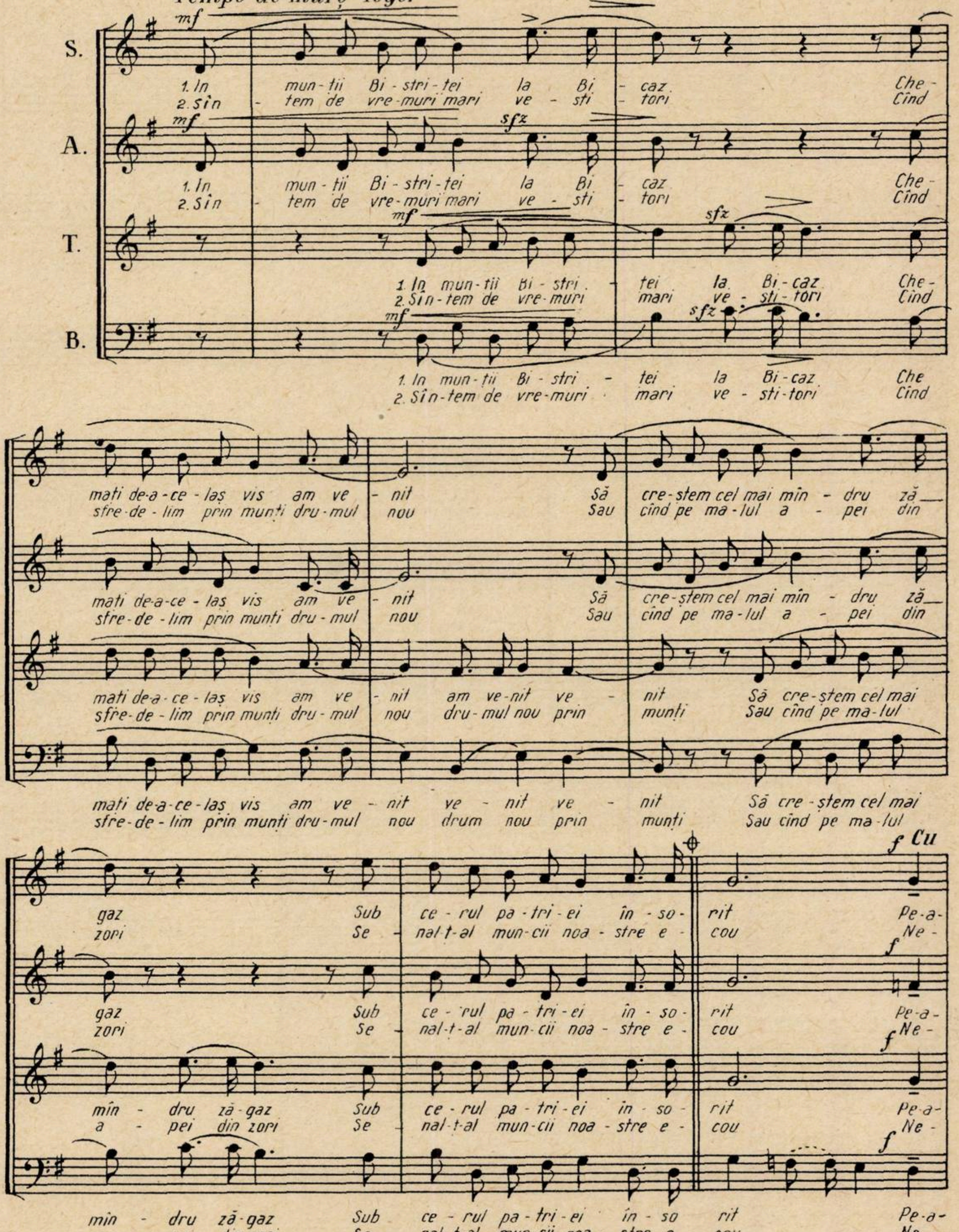

poco rall.
mf > mp
espr.
dor, se_nal_tă-n_ zbor.
dor, se_nal_tă-n_ zbor. a
p
mp
poco rall.
mp poco accel. (quasi rubato)
Tempo I
Pa-tria tori
f
ff
p poco rall.
f poco accel.
rall.

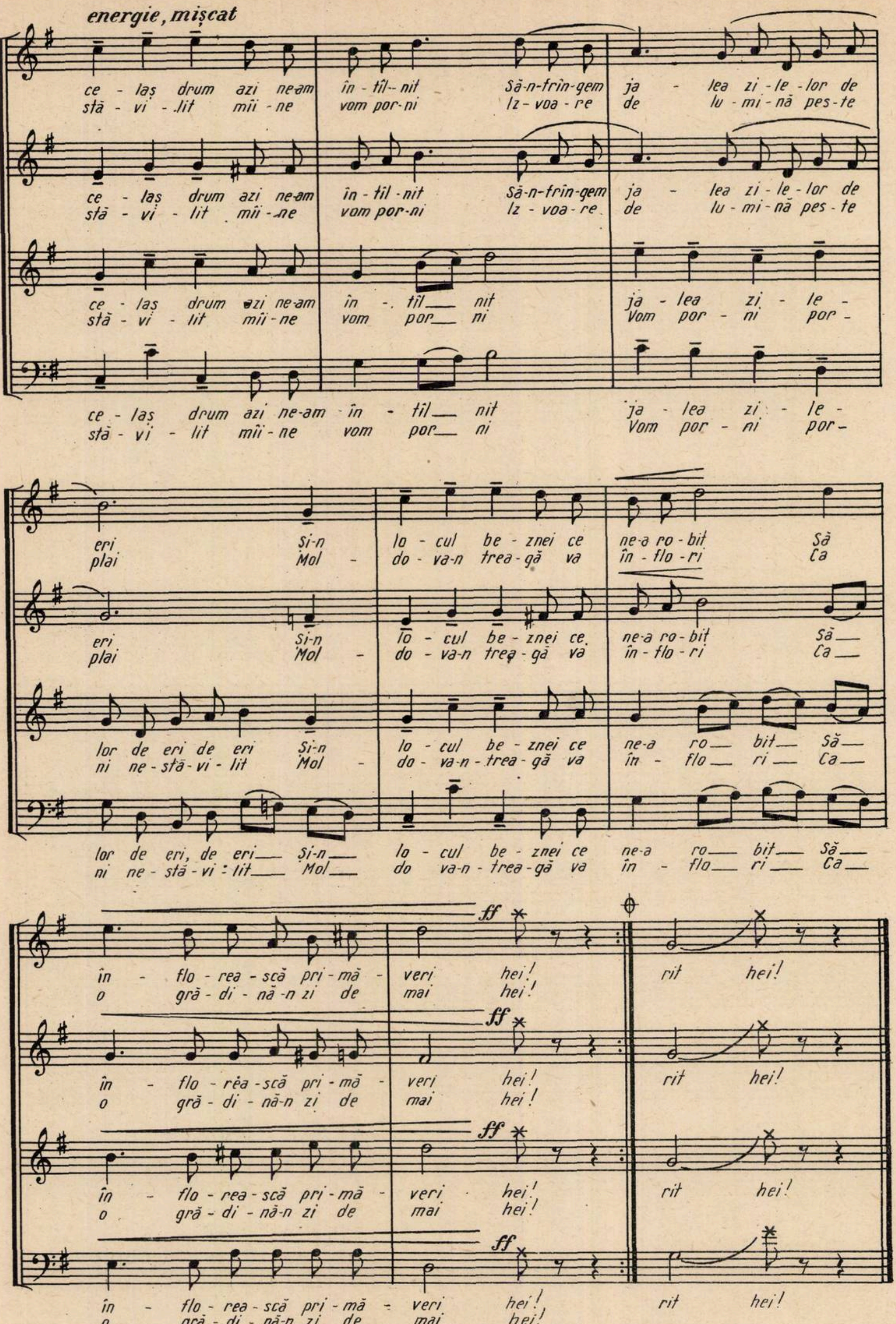
LA BICAZ

Versuri:
NICOLAE NASTA

Muzica:
MAURICIU VESCAN

Tempo de marș - leger


S.
A.
T.
B.
mf
sfz
f
Cu
1. In mun-ții Bi-stri-ței la Bi-caz. Che-mați de-a-ce-laș vis am ve-nit Să cre-ștem cel mai mîn-dru ză-gaz Sub ce-rul pa-tri-ei în-so-rit Pe-a-
2. Sîn-tem de vre-muri mari ve-sti-tori Cînd sfre-de-lim prin munți dru-mul nou Sau cînd pe ma-lul a-pei din zori Se-nal-ț-al mun-cii noa-stre e-cou Ne-
1. In mun-ții Bi-stri-tei la Bi-caz Che-mați de-a-ce-laș vis am ve-nit am ve-nit ve-nit Să cre-ștem cel mai mîn-dru ză-gaz Sub ce-rul pa-tri-ei în-so-rit Pe-a-
2. Sîn-tem de vre-muri mari ve-sti-tori Cînd sfre-de-lim prin munți dru-mul nou dru-mul nou prin munți Sau cînd pe ma-lul a-pei din zori Se-nal-ț-al mun-cii noa-stre e-cou Ne-
1. In mun-ții Bi-stri-tei la Bi-caz Che-mați de-a-ce-laș vis am ve-nit ve-nit ve-nit Să cre-ștem cel mai mîn-dru ză-gaz Sub ce-rul pa-tri-ei în-so-rit Pe-a-
2. Sîn-tem de vre-muri mari ve-sti-tori Cînd sfre-de-lim prin munți dru-mul nou drum nou prin munți Sau cînd pe ma-lul a-pei din zori Se-nal-ț-al mun-cii noa-stre e-cou Ne


energie, mișcat
ce - laș drum azi ne-am în - tîl-- nit Să-n-frîn-gem ja - lea zi - le - lor de
stă - vi - lit mîi - ne vom por-ni Iz - voa - re de lu - mi - nă pes - te
ce - laș drum azi ne-am în - tîl - nit Să-n-frîn-gem ja - lea zi - le - lor de
stă - vi - lit mîi - ne vom por-ni Iz - voa - re de lu - mi - nă pes - te
ce - laș drum azi ne-am în - tîl nit ja - lea zi - le -
stă - vi - lit mîi - ne vom por ni Vom por - ni por -
ce - laș drum azi ne-am în - tîl nit ja - lea zi - le -
stă - vi - lit mîi - ne vom por ni Vom por - ni por -
eri Și-n lo - cul be - znei ce ne-a ro - bit Să
plai Mol - do - va-n trea - gă va în - flo - ri Ca
eri Și-n lo - cul be - znei ce ne-a ro - bit Să
plai Mol - do - va-n trea - gă va în - flo - ri Ca
lor de eri de eri Și-n lo - cul be - znei ce ne-a ro bit Să
ni ne - stă - vi - lit Mol - do - va-n - trea - gă va în - flo ri Ca
lor de eri, de eri Și-n lo - cul be - znei ce ne-a ro bit Să
ni ne - stă - vi - lit Mol do va-n - trea - gă va în - flo ri Ca
ff
în - flo - rea - scă pri - mă - veri hei! rit hei!
o gră - di - nă-n zi de mai hei!
ff
în - flo - rea - scă pri - mă - veri hei! rit hei!
o gră - di - nă-n zi de mai hei!
ff
în - flo - rea - scă pri - mă - veri hei! rit hei!
o gră - di - nă-n zi de mai hei!
ff
în - flo - rea - scă pri - mă - veri hei! rit hei!
o gră - di - nă-n zi de mai hei!

Noi lucrări muzicale

editate de Serviciul de Tipărituri Muzicale al Uniunii Compozitorilor din R. P. R.

LUCRĂRI PENTRU PIAN

(Din programul concursului internațional de interpretare GEORGE ENESCU)

PAUL CONSTANTINESCU	*Joc Dobrogean*
LEON KLEPPER	*Trei piese de concert pentru pian*
CONSTANTIN SILVESTRI	*Baccanale*
SIGISMUND TODUŢĂ	*Passacaglia*
LUDOVIC FELDMAN	*Trei piese de concert pentru pian*
TUDOR CIORTEA	*Trei piese pentru concert*

MICI PIESE INSTRUMENTALE

ZENO VANCEA	*Cîntec de leagăn*

MUZICĂ CORALĂ CLASICĂ

J. S. BACH	*Freu dich sehr, o meine Seele* *Auf meinen lieben Gott*
J. S. BACH	*Es woll' uns Gott genädig sein* *Es ist das Heil uns kommen her*
J. S. BACH	*In dulci jubilo* *Sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth* *Ein' feste Burg ist unser Gott*
J. S. BACH	*Das neugeborne Kindelein* *Aus tiefer Noth schrei ich zu dir* *Herzlich thut mich verlangen*

MUZICĂ DISTRACTIVĂ (voce şi pian)

ELLY ROMAN	*De ţi-ar spune poarta ta*	*Nr. 10*
GHERASE DENDRINO	*Să nu ne despărţim*	*Nr. 11*
EMANUEL IONESCU	*Trece-un car cu boi pe drum*	*Nr. 12*
ION VASILESCU	*Să-mi cînţi un cîntec de iubire*	*Nr. 13*
DUMITRU G. FLORESCU	*Steluţa*	*Nr. 14*
I. BĂJESCU-OARDĂ	*Flori de nufăr*	*Nr. 15*
NICOLAE VALERIU	*Ochi căprui*	*Nr. 16*
HARRY REININGER	*Ai rămas doar tu*	*Nr. 17*
PUIU RUBINSTEIN	*Cip-cirip*	*Nr. 18*
EUGEN KOFFLER	*Ascultă-mă*	*Nr. 19*
EMIL MONŢIA	*La fîntîna cu găleata*	*Nr. 20*
THEODOR SIBICEANU	*Visul nostru drag*	*Nr. 21*
ION VASILESCU	*Mi-am pus busuioc în păr*	*Nr. 22*
ANDREI ADORIAN	*Tîrziu*	*Nr. 23*
EUGEN TÉGER	*Ca o primăvară ai venit*	*Nr. 24*
LULU ORESCU	*Dorul*	*Nr. 25*

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Calea Victoriei 141

Telefoane:
6.01.47 interior 26
6.01.43 interior 16
5.21.19

PREŢUL LEI 5

Lito-Tipografia „Fondului Muzical", str. 14 Martie nr. 25, Bucureşti — C-da 114

CÎNTECE PATRIOTICE

II

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

CUPRINS

Pag.

George Bazavan : Numele patriei 3
Versuri : *Teodor Balş*

Teodor Bratu : Laudă patriei 5
Versuri : *P. Ghelmez*

Dumitru Bughici : Cîntec pentru patrie 11
Versuri : *Al. Popovici*

Florin Comişel : În ţara mea . . . . , . 15
Versuri : *Lia Pan*

Vasile Timiş : Dunăre, Dunăre 21
Versuri : *Cicerone Teodorescu*

Zaharia Popescu : Spune cîntec 25
Versuri : *Ion Boldici*

Laurenţiu Profeta : Odă ţării mele 31
Versuri : *Victor Tulbure şi*
Constantin Teodori

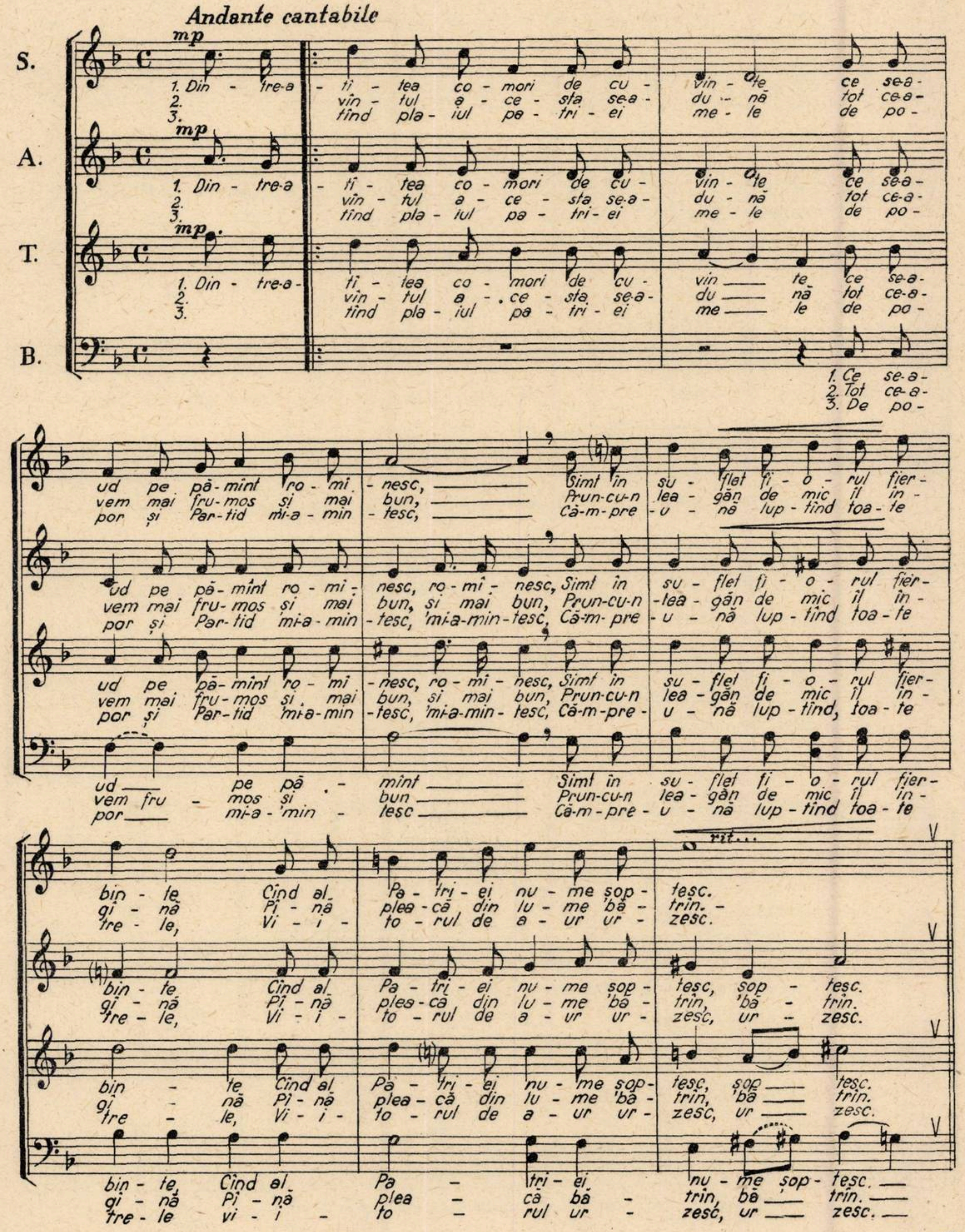
Hilda Jerea : Ţara holdelor bogate 36
Versuri : *Cicerone Teodorescu*

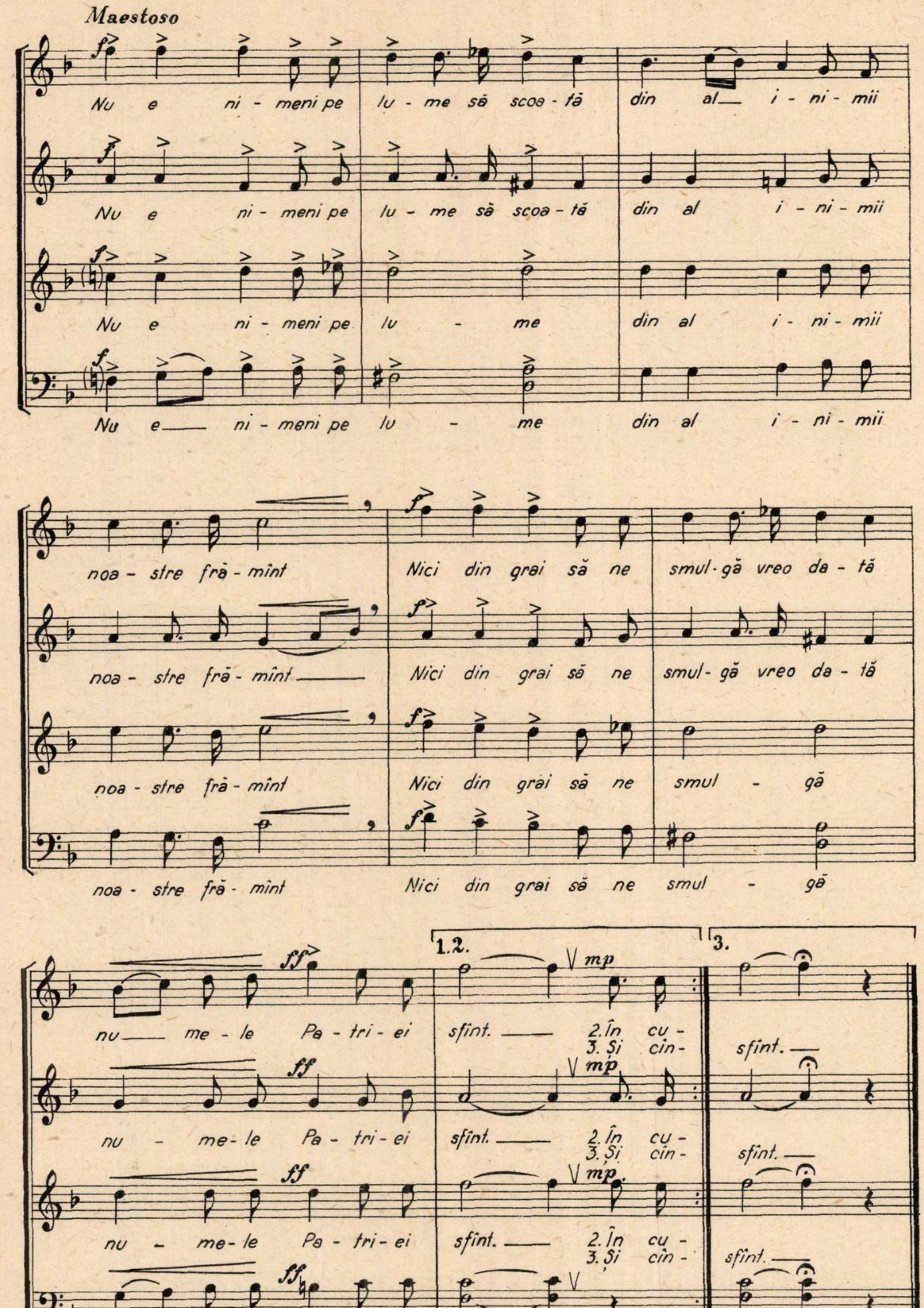
SUPLIMENT LA REVISTA «MUZICA» Nr. 12

NUMELE PATRIEI

Versuri:
TEODOR BALȘ

Muzica:
G. BAZAVAN


Andante cantabile
mp
S.
A.
T.
B.
1. Din - trea - ti - tea co - mori de cu - vin - te ce sea - ud pe pă - mînt ro - mi - nesc, Simt în su - flet fi - o - rul fier - bin - te Cînd al Pa - tri - ei nu - me șop - tesc.
2. vin - tul a - ce - sta sea - du - nă tot cea - vem mai fru - mos și mai bun, Prun - cu - n lea - găn de mic îl in - gi - nă Pi - nă plea - că din lu - me bă - trin.
3. tînd pla - iul pa - tri - ei me - le de po - por și Par - tid mi - a - min - tesc, Că - m - pre - u - nă lup - tînd toa - te - tre - le, Vi - i - to - rul de a - ur ur - zesc.
1. Ce sea -
2. Tot cea -
3. De po -
ro - mi - nesc, ro - mi - nesc,
bun, și mai bun,
'mi - a - min - tesc, 'mi - a - min - tesc,
tesc, șop - tesc.
trin, 'bă - trin.
zesc, ur - zesc.
rit...
V

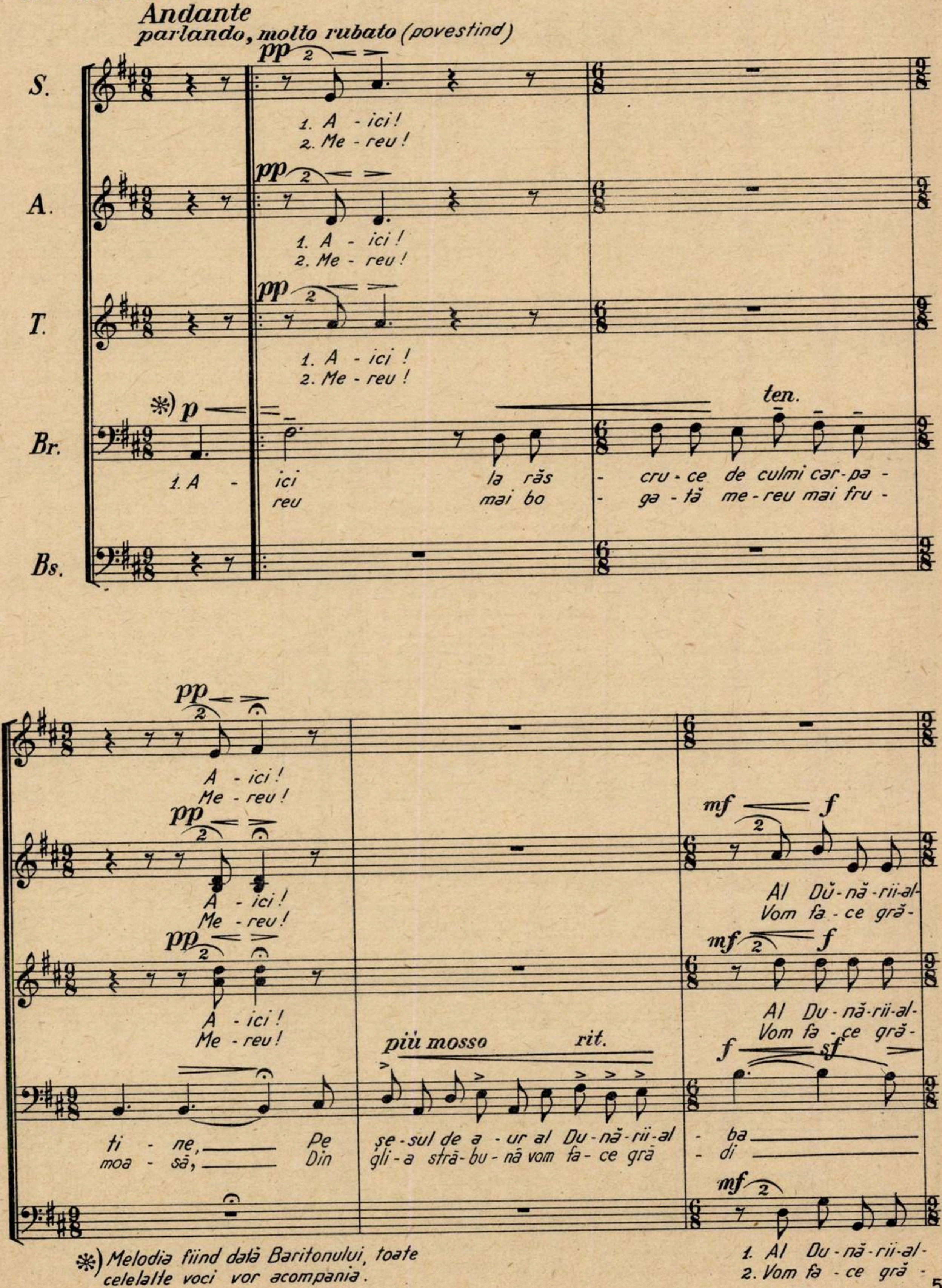

Maestoso
Nu e ni - meni pe lu - me să scoa - tă din al__ i - ni - mii
Nu e ni - meni pe lu - me să scoa - tă din al i - ni - mii
Nu e ni - meni pe lu - me din al i - ni - mii
Nu e__ ni - meni pe lu - me din al i - ni - mii
noa - stre fră - mînt Nici din grai să ne smul - gă vreo da - tă
noa - stre fră - mînt____ Nici din grai să ne smul - gă vreo da - tă
noa - stre fră - mînt Nici din grai să ne smul - gă
noa - stre fră - mînt Nici din grai să ne smul - gă
1.2.
3.
nu__ me - le Pa - tri - ei sfînt.__ 2. În cu - 3. Și cin - sfînt.__
nu - me - le Pa - tri - ei sfînt.__ 2. În cu - 3. Și cin - sfînt.__
nu - me - le Pa - tri - ei sfînt.__ 2. În cu - 3. Și cin - sfînt.__
nu__ me - le Pa - tri - ei sfînt.__ 2. În cu - 3. Și cin - sfînt.__
f
ff
mp

LAUDĂ PATRIEI

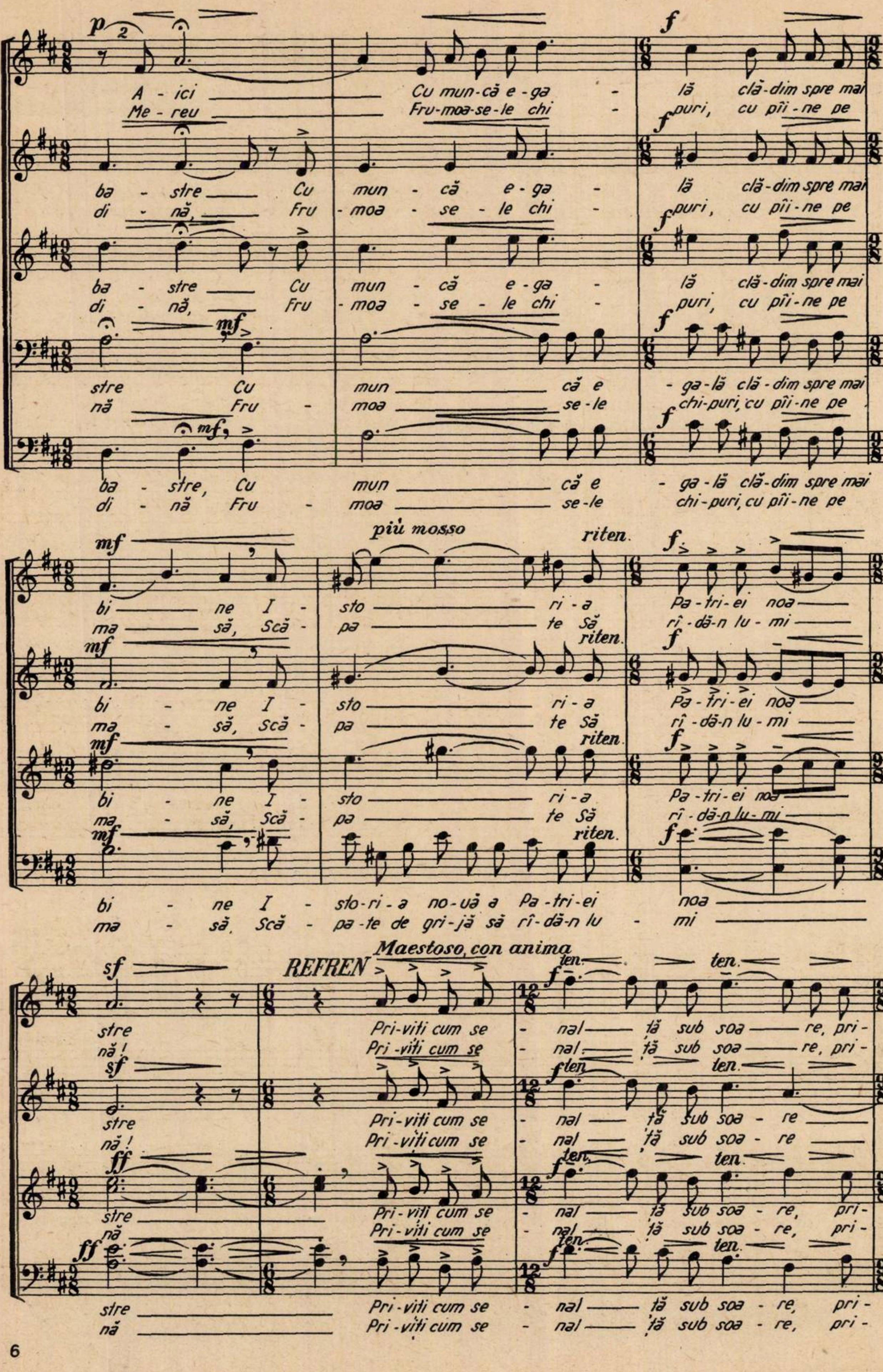
Mic poem coral

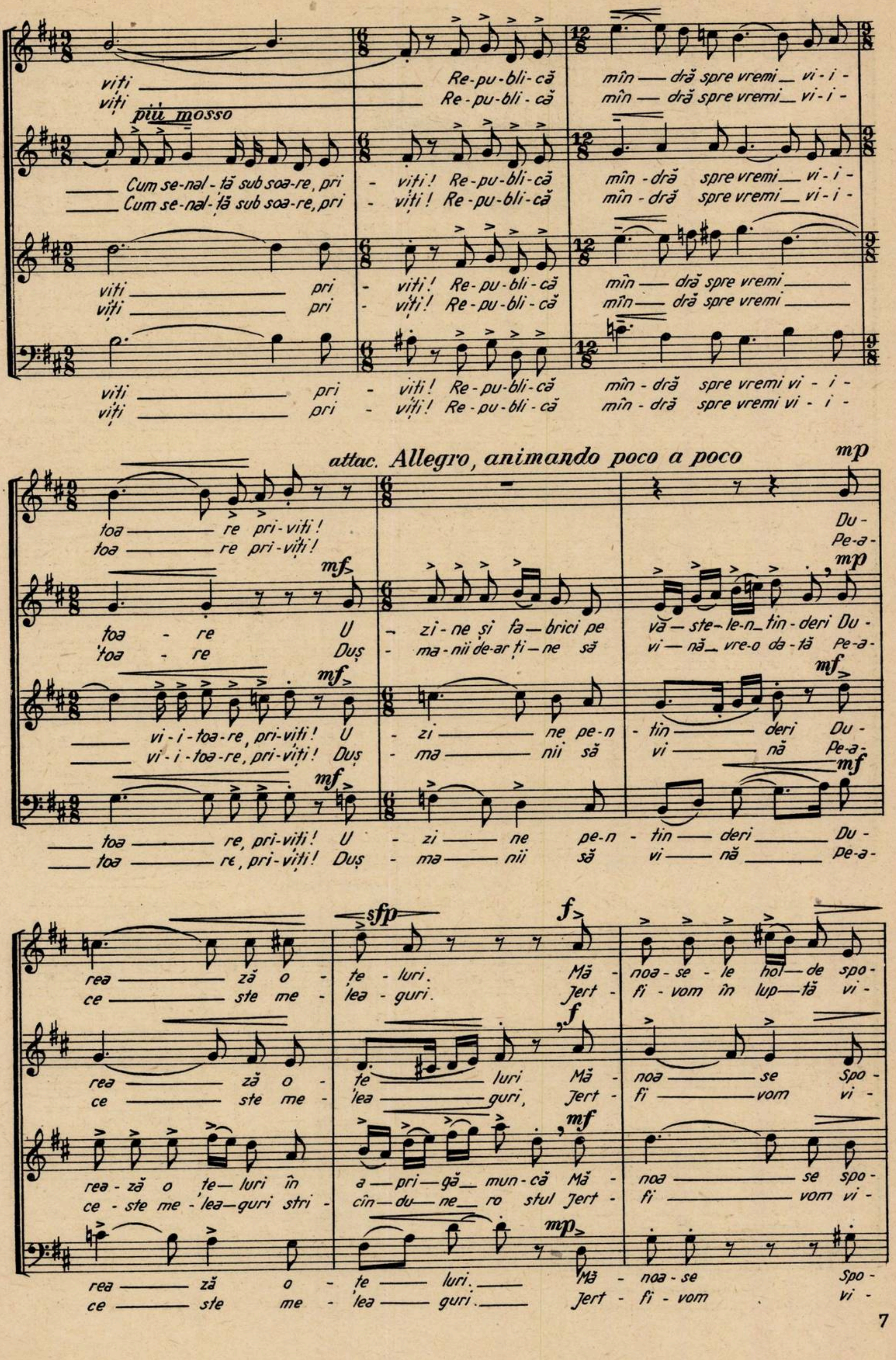
Versuri:
P. GHELMEZ

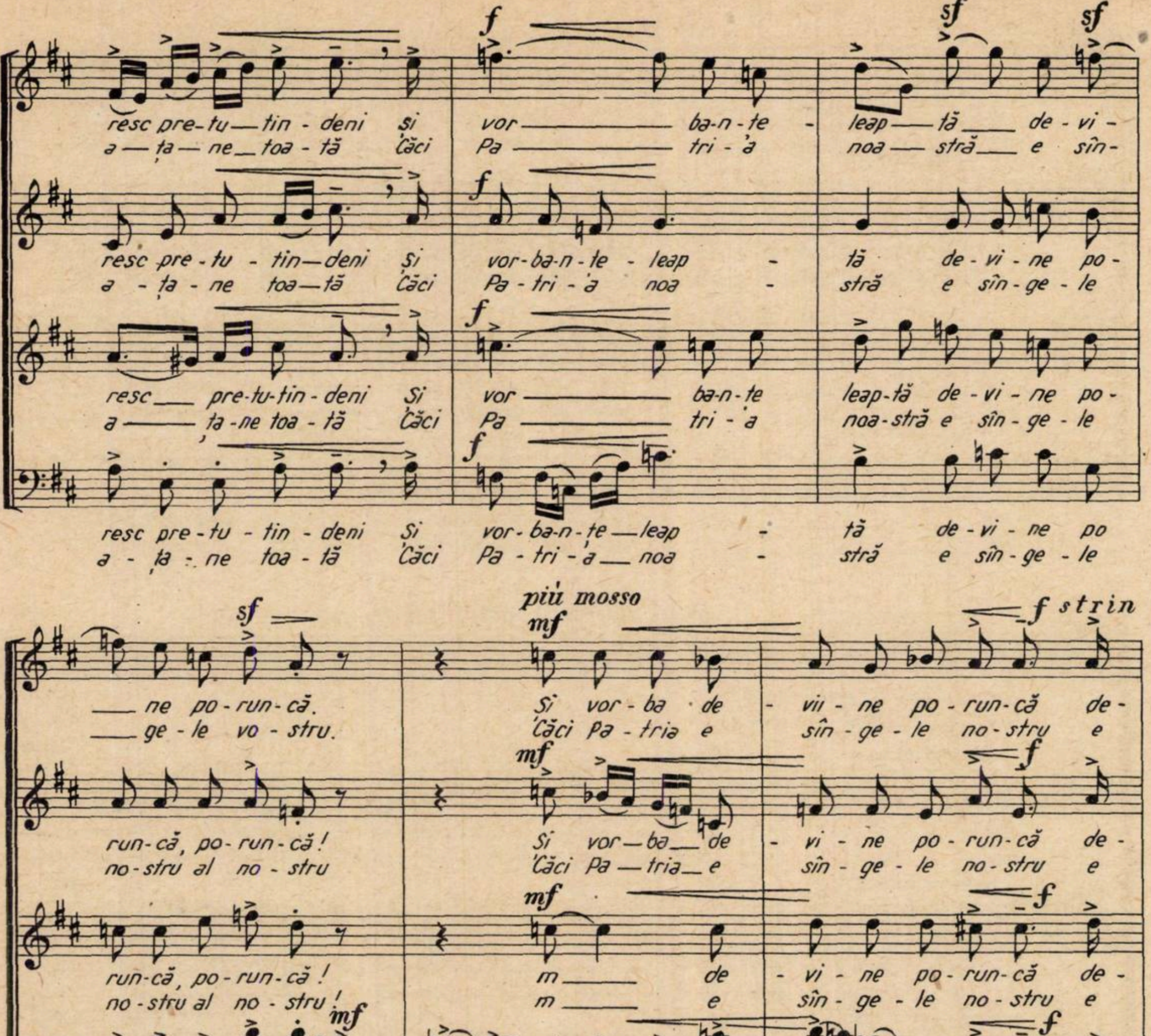
Muzica:
TEODOR BRATU

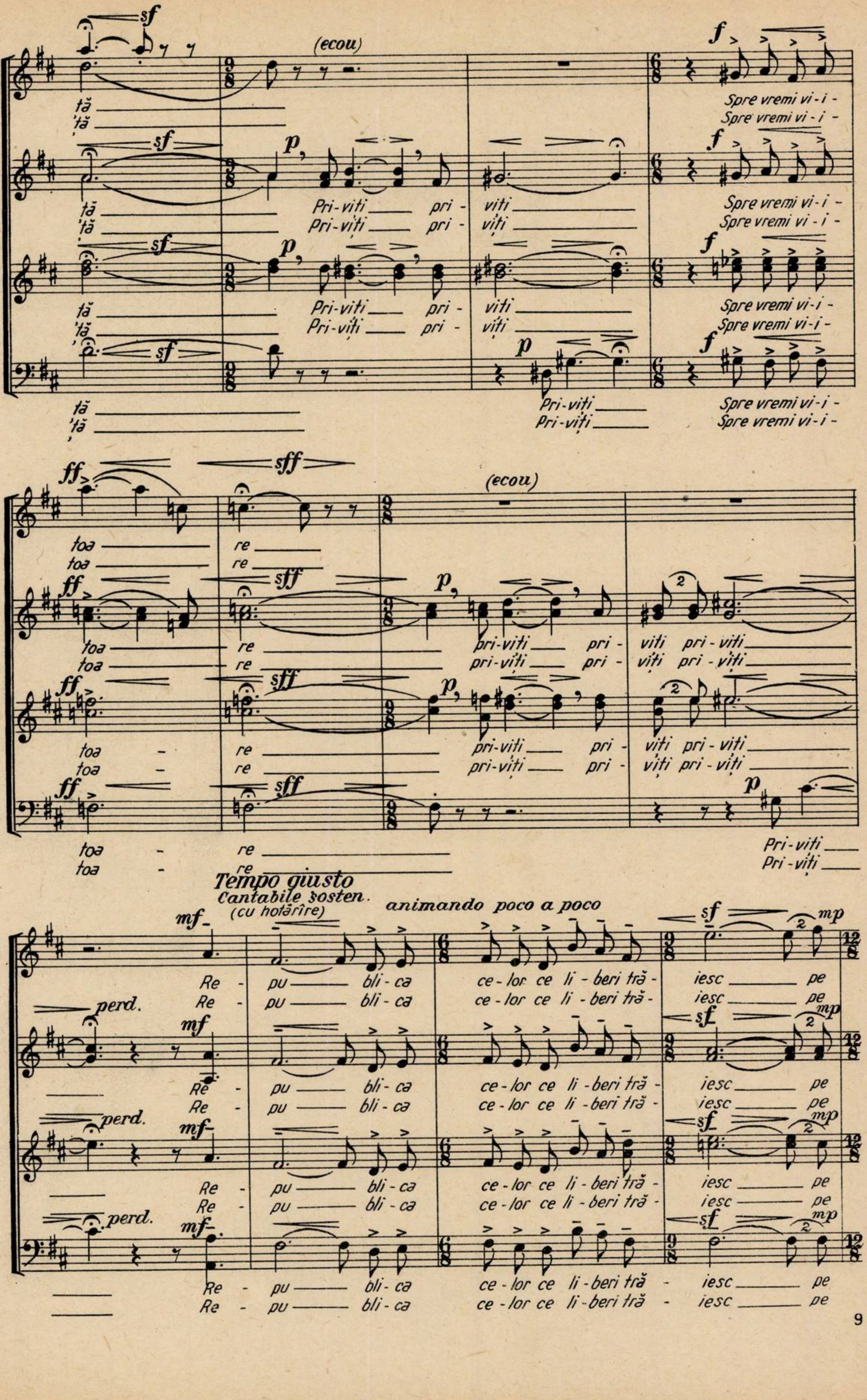

Andante
parlando, molto rubato (povestind)
S.
A.
T.
Br.
Bs.
pp
p
1. A - ici!
2. Me - reu!
1. A - ici la răs - cru - ce de culmi car - pa - ti - ne, Pe șe - sul de a - ur al Du - nă - rii - al - ba
reu mai bo - ga - tă me - reu mai fru - moa - să, Din gli - a stră - bu - nă vom fa - ce gră - di
ten.
A - ici!
Me - reu!
più mosso
rit.
mf
f
sf
Al Dŭ - nă - rii - al -
Vom fa - ce gră -
1. Al Du - nă - rii - al -
2. Vom fa - ce gră -

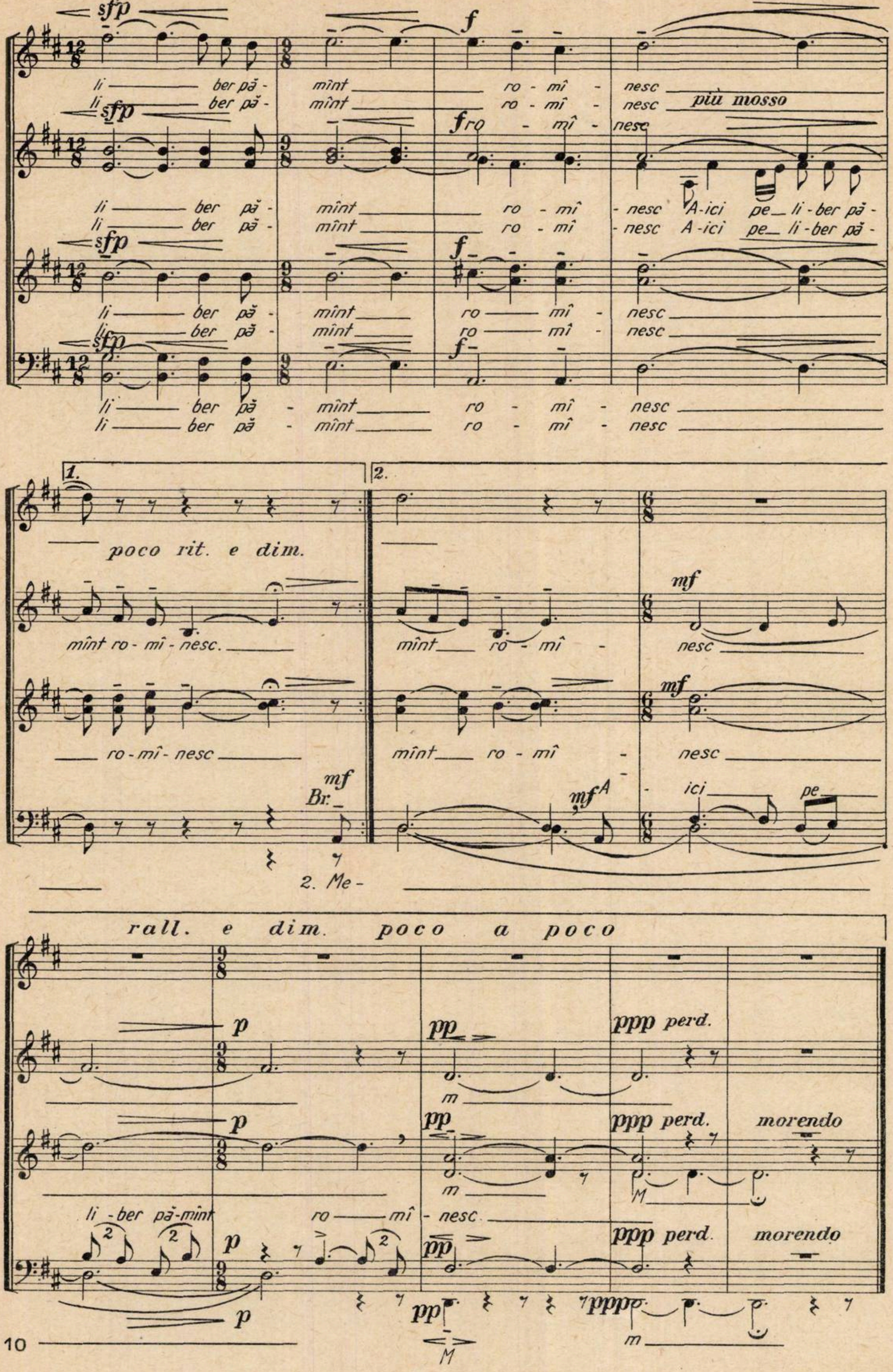
※) *Melodia fiind dată Baritonului, toate celelalte voci vor acompania.*


p
f
A - ici
Me - reu
Cu mun-că e - ga - lă clă-dim spre mai
Fru-moa-se-le chi - puri, cu pîi-ne pe
ba - stre Cu mun - că e - ga - lă clă-dim spre mai
di - nă, Fru - moa - se - le chi - puri, cu pîi-ne pe
mf
stre Cu mun că e - ga-lă clă-dim spre mai
nă Fru - moa se-le chi-puri, cu pîi-ne pe
ba - stre, Cu mun că e - ga-lă clă-dim spre mai
di - nă Fru - moa se-le chi-puri, cu pîi-ne pe
più mosso
riten.
bi ne I - sto ri - a Pa-tri-ei noa
ma să, Scă - pa te Să rî-dă-n lu-mi
bi - ne I - sto-ri-a no-uă a Pa-tri-ei noa
ma - să, Scă - pa-te de gri-jă să rî-dă-n lu - mi
sf
ff
REFREN
Maestoso, con anima
ten.
stre Pri-viți cum se - nal tă sub soa re, pri-
nă! Pri-viți cum se - nal tă sub soa re, pri-
stre Pri-viți cum se - nal tă sub soa - re
nă! Pri-viți cum se - nal tă sub soa - re
stre Pri-viți cum se - nal tă sub soa - re, pri-
nă Pri-viți cum se - nal tă sub soa - re, pri-


viti Re-pu-bli-că mîn — dră spre vremi — vi-i-
viți Re-pu-bli-că mîn — dră spre vremi — vi-i-
più mosso
Cum se-nal-ță sub soa-re, pri - viti! Re-pu-bli-că mîn-dră spre vremi — vi-i-
Cum se-nal-ță sub soa-re, pri - viți! Re-pu-bli-că mîn-dră spre vremi — vi-i-
viti pri - viti! Re-pu-bli-că mîn — dră spre vremi
viți pri - viți! Re-pu-bli-că mîn — dră spre vremi
viti pri - viti! Re-pu-bli-că mîn-dră spre vremi vi-i-
viți pri - viți! Re-pu-bli-că mîn-dră spre vremi vi-i-
attac. Allegro, animando poco a poco
mp
toa — re pri-viti! Du-
toa — re pri-viți! Pe-a-
mf mp
toa - re U - zi-ne și fa — brici pe vă — ste-le-n-tin-deri Du-
toa - re Duș - ma-nii de-ar ți-ne să vi — nă vre-o da-tă Pe-a-
mf mf
vi-i-toa-re, pri-viti! U - zi — ne pe-n - tin — deri Du-
vi-i-toa-re, pri-viți! Duș - ma — nii să vi — nă Pe-a-
mf mf
toa — re, pri-viti! U - zi — ne pe-n - tin — deri — Du-
toa — re, pri-viți! Duș - ma — nii să vi — nă — Pe-a-
sfp f
rea — ză o - te - luri. Mă - noa-se-le hol — de spo-
ce — ste me - lea - guri. Jert - fi - vom în lup — tă vi-
f
rea — ză o - te — luri Mă - noa — se Spo-
ce — ste me - lea — guri, Jert - fi — vom vi-
mf
rea-ză o te — luri în a — pri — gă — mun-că Mă - noa — se spo-
ce-ste me-lea — guri stri - cîn — du — ne — ro stul Jert - fi — vom vi-
mp
rea — ză o - te — luri. — Mă - noa-se Spo-
ce — ste me - lea — guri. — Jert - fi - vom vi-


resc pre-tu—tin-deni și vor——ba-n-te-leap—tă—de-vi-ne po-run-că.
a—ța—ne—toa-tă Căci Pa——tri-'a noa—stră—e sîn-ge-le vo-stru.
resc pre-tu-tin—deni Și vor-ba-n-te-leap-tă de-vi-ne po-run-că, po-run-că!
a-ța-ne toa—tă Căci Pa-tri-'a noa-stră e sîn-ge-le no-stru al no-stru
resc pre-tu-tin-deni Și vor——ba-n-te leap-tă de-vi-ne po-run-că, po-run-că!
a——ța-ne toa-tă Căci Pa——tri-'a noa-stră e sîn-ge-le no-stru al no-stru!
resc pre-tu-tin-deni Și vor-ba-n-te—leap-tă de-vi-ne po run-că, po-run-că Și
a-ța-ne toa-tă Căci Pa-tri-'a—noa-stră e sîn-ge-le no-stru al no-stru Căci
più mosso
strin
gendo
Și vor-ba de-vii-ne po-run-că de-vi-ne po-run-că!
Căci Pa-tria e sîn-ge-le no-stru e sîn-ge-le no-stru!
Și vor—ba—de-vi-ne po-run-că de-vi-ne po-run-că!
Căci Pa—tria—e sîn-ge-le no-stru e sîn-ge-le no-stru!
m——de-vi-ne po-run-că de-vi-ne po-run-că!
m——e sîn-ge-le no-stru e sîn-ge-le no-stru!
vor-ba-n-te-leap-tă de-vi—ne—po-run-că, de vi-ne po-run-că!
Pa—tri—a noa-stră e sîn-ge—le no-stru e sîn-ge-le no-stru!
Andante, senza tempo
ben marcato
Pri-viți cum se-nal——
Pri-viți cum se-nal——
Pri-viți cum se-nal-
Pri-viți cum se-nal-
f
sf
mf
ff
mp

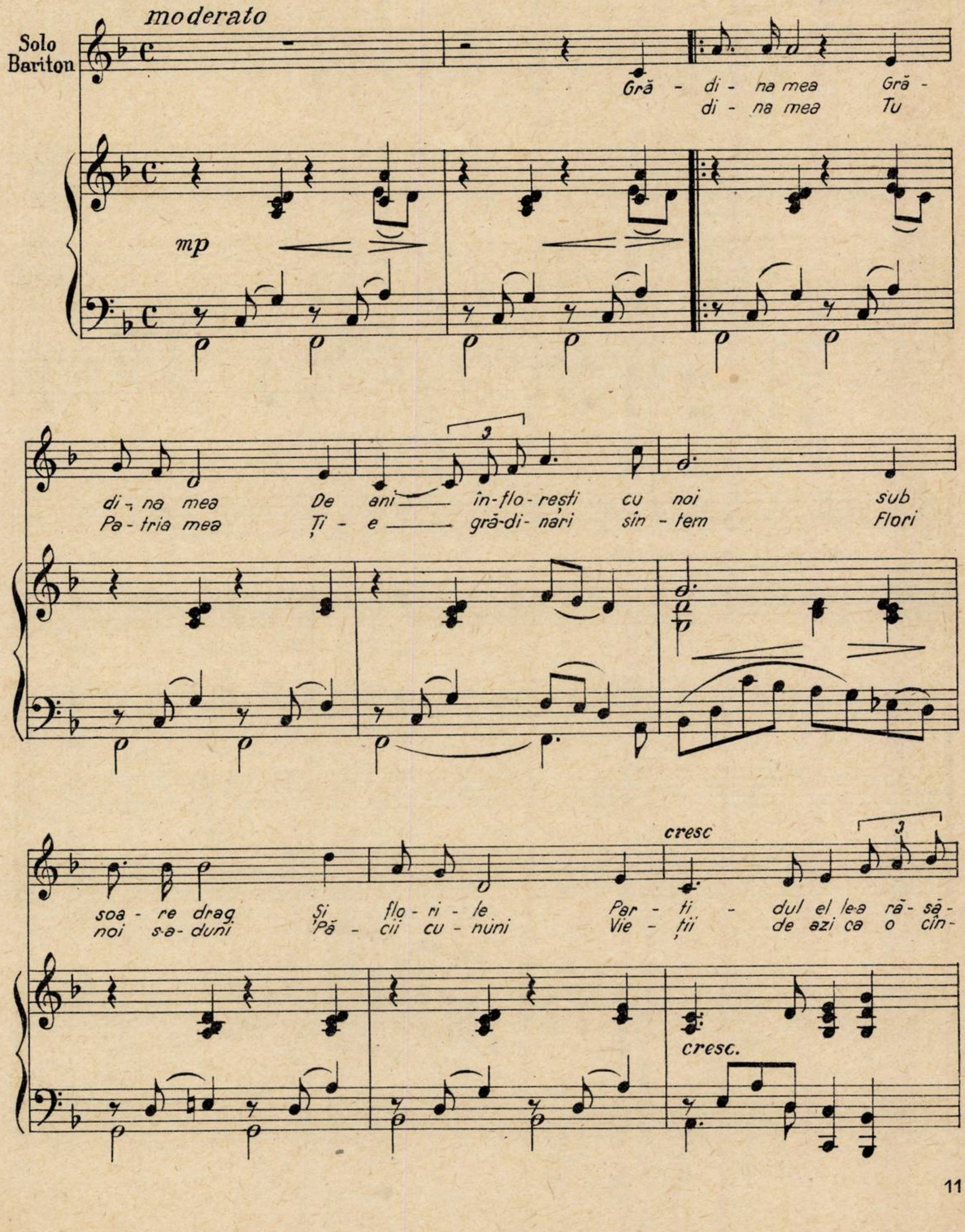

sf
(ecou)
f
tă
'tă
Spre vremi vi - i -
Spre vremi vi - i -
p
Pri-viti pri - viti
Pri-viți pri - viți
Pri-viti
Pri-viți
ff
sff
toa
re
pri-viti pri - viti pri - viti
pri-viți pri - viți pri - viți
Tempo giusto
Cantabile sosten.
(cu hotărîre)
animando poco a poco
perd.
mf
mp
Re - pu bli - ca ce - lor ce li - beri tră - iesc pe

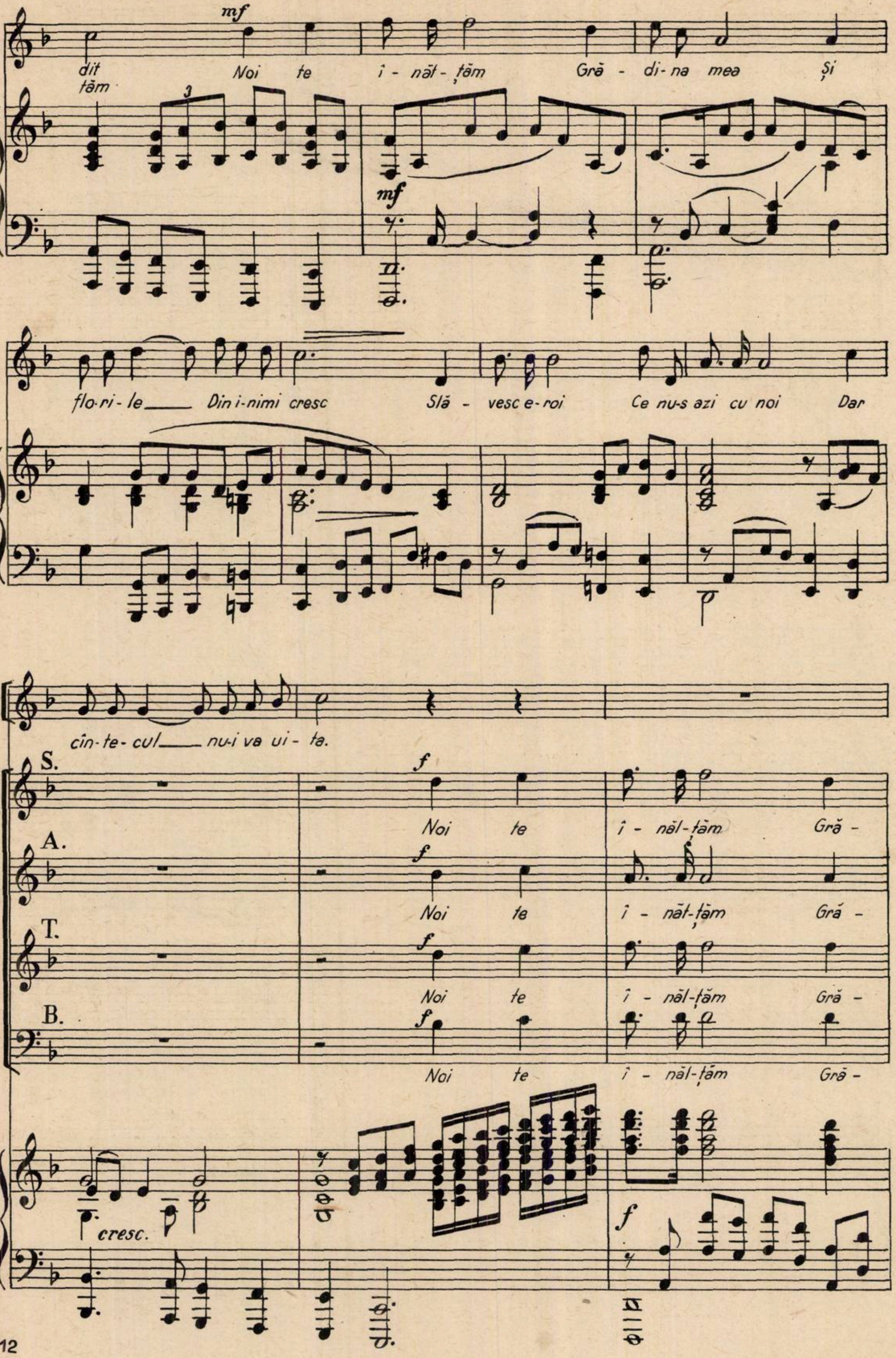

sfp
f
più mosso
li — ber pă - mînt — ro - mî - nesc —
li — ber pă - mînt — ro - mî - nesc —
ro - mî - nesc
li — ber pă - mînt — ro - mî - nesc A-ici pe — li-ber pă -
li — ber pă - mînt — ro - mî - nesc A-ici pe — li-ber pă -
li — ber pă - mînt — ro — mî - nesc —
li — ber pă - mînt — ro — mî - nesc —
li — ber pă - mînt — ro - mî - nesc —
li — ber pă - mînt — ro - mî - nesc —
1.
2.
poco rit. e dim.
mînt ro-mî-nesc. —
mînt — ro - mî - nesc —
— ro-mî-nesc —
mînt — ro - mî - nesc —
mf
Br.
A - ici pe
2. Me-
rall. e dim. poco a poco
p
pp
ppp perd.
morendo
m —
M —
li-ber pă-mînt ro — mî - nesc
pppp
m —
M

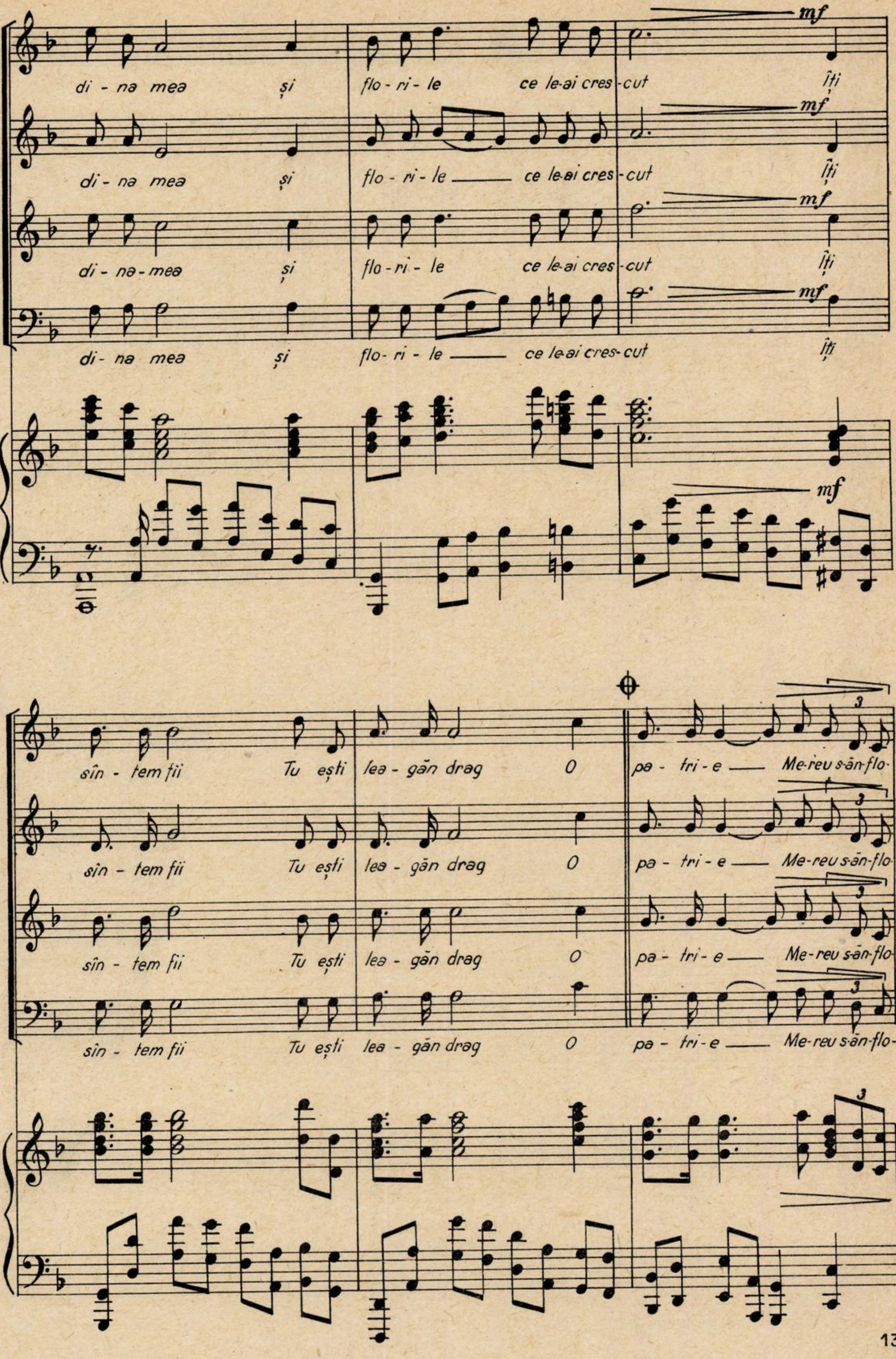
CÎNTEC PENTRU PATRIE

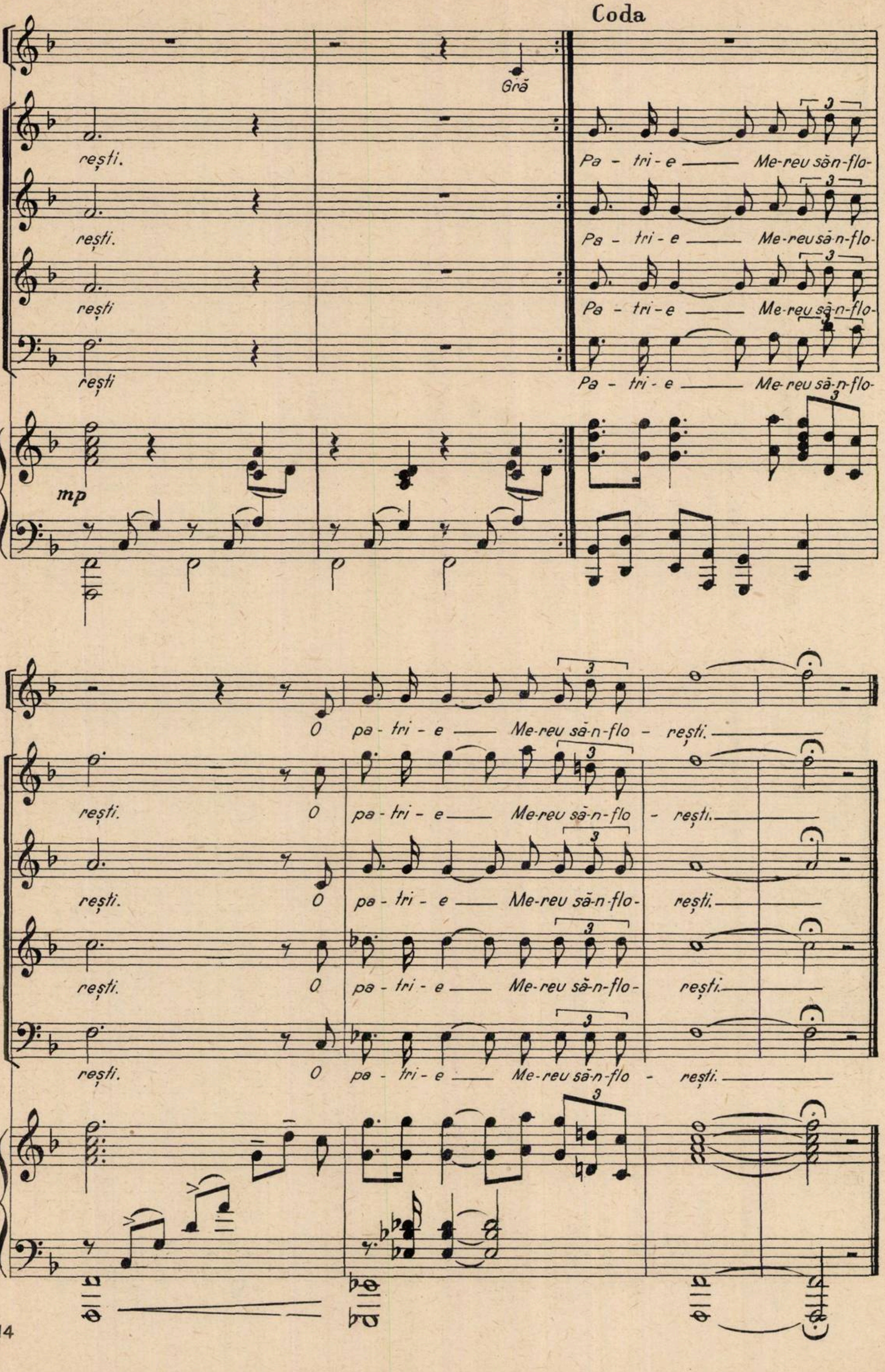
Versuri:
AL. POPOVICI

Muzica:
D. BUGHICI


moderato
Solo Bariton
mp
Gră - di - na mea Gră -
di - na mea Tu
di - na mea De ani — în-flo-rești cu noi sub
Pa - tria mea Ți - e — gră-di-nari sîn - tem Flori
cresc
soa - re drag Și flo - ri - le Par - ti - dul el le-a ră - să -
noi s-a-duni Pă - cii cu - nuni Vie - ții de azi ca o cîn -
cresc.


mf
dit
tăm
Noi te î - năl - țăm Gră - di - na mea Și
flo - ri - le ___ Din i - nimi cresc Slă - vesc e - roi Ce nu-s azi cu noi Dar
cîn - te - cul ___ nu-i va ui - ta.
S.
f
Noi te î - năl - țăm Gră -
A.
Noi te î - năl - țăm Gră -
T.
Noi te î - năl - țăm Gră -
B.
Noi te î - năl - țăm Gră -
cresc.


mf
di - na mea și flo - ri - le ce le-ai cres - cut Îți
di - na mea și flo - ri - le ce le-ai cres - cut Îți
di - na - mea și flo - ri - le ce le-ai cres - cut Îți
di - na mea și flo - ri - le ce le-ai cres - cut Îți
sîn - tem fii Tu ești lea - găn drag O pa - tri - e Me - reu s-ăn - flo-
sîn - tem fii Tu ești lea - găn drag O pa - tri - e Me - reu s-ăn - flo-
sîn - tem fii Tu ești lea - găn drag O pa - tri - e Me - reu s-ăn - flo-
sîn - tem fii Tu ești lea - găn drag O pa - tri - e Me - reu s-ăn - flo-
3

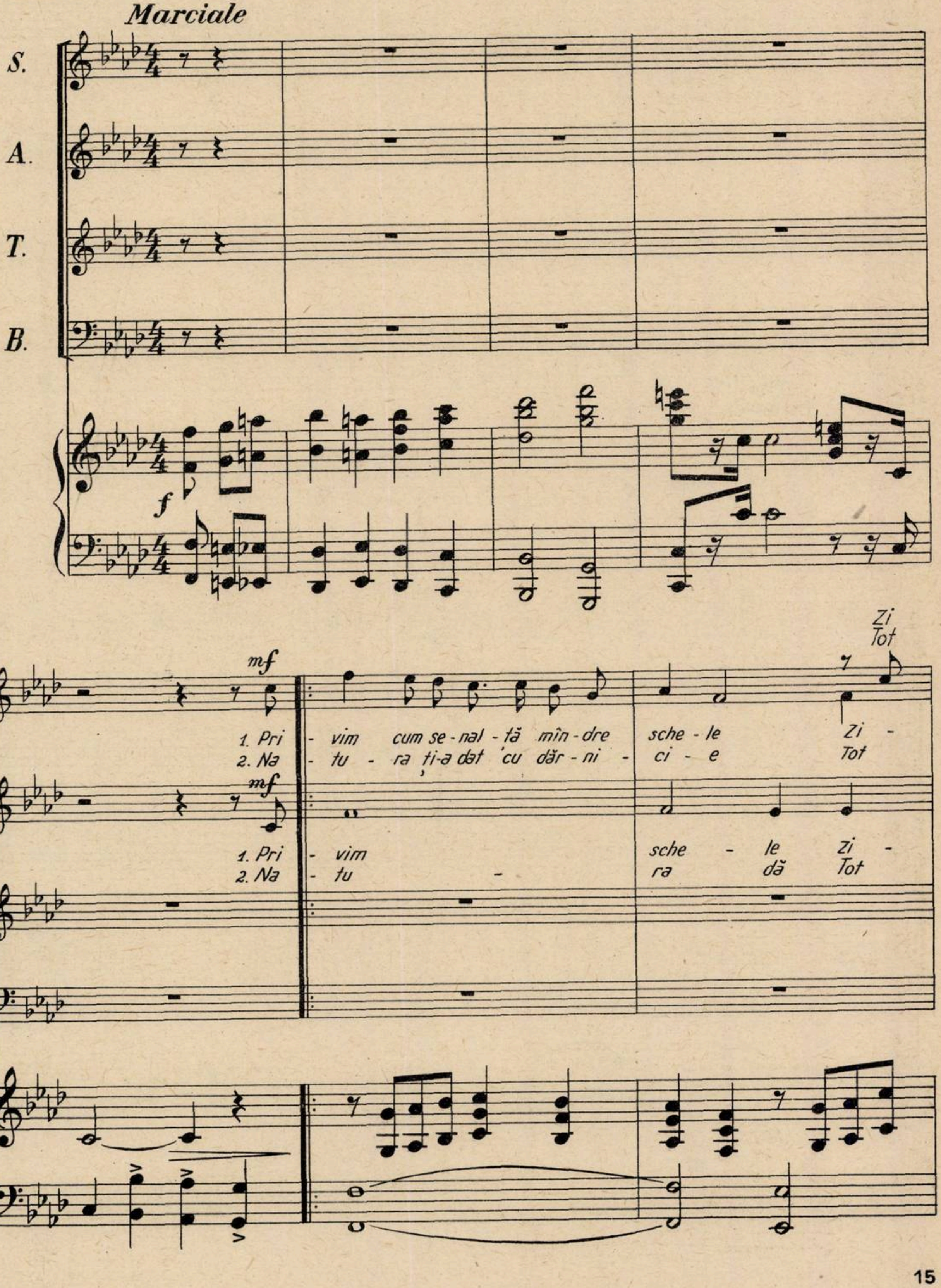

Coda
Gră
rești.
Pa - tri - e — Me-reu să-n-flo-
mp
3
O pa - tri - e — Me-reu să-n-flo - rești. —

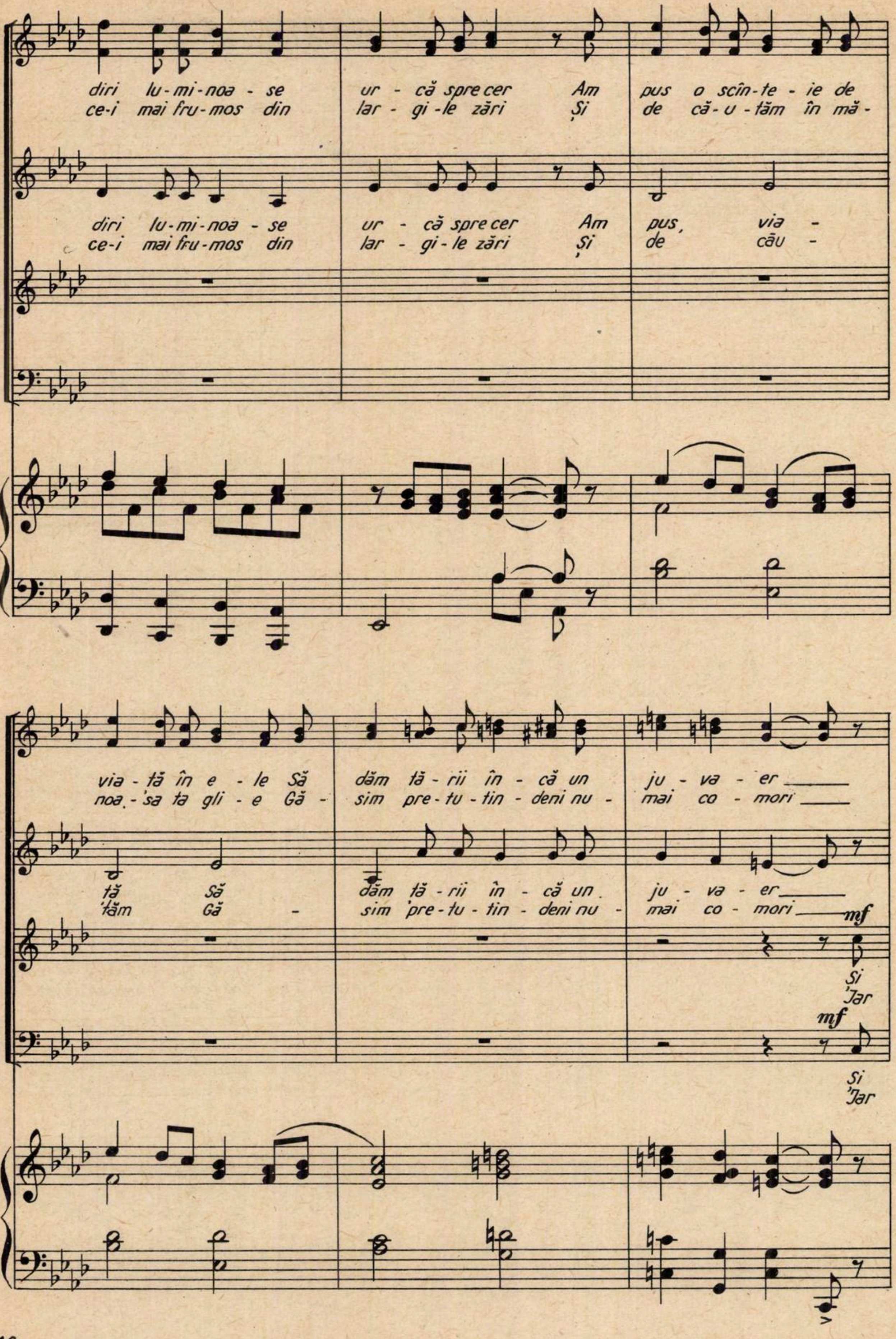
ÎN ȚARA MEA

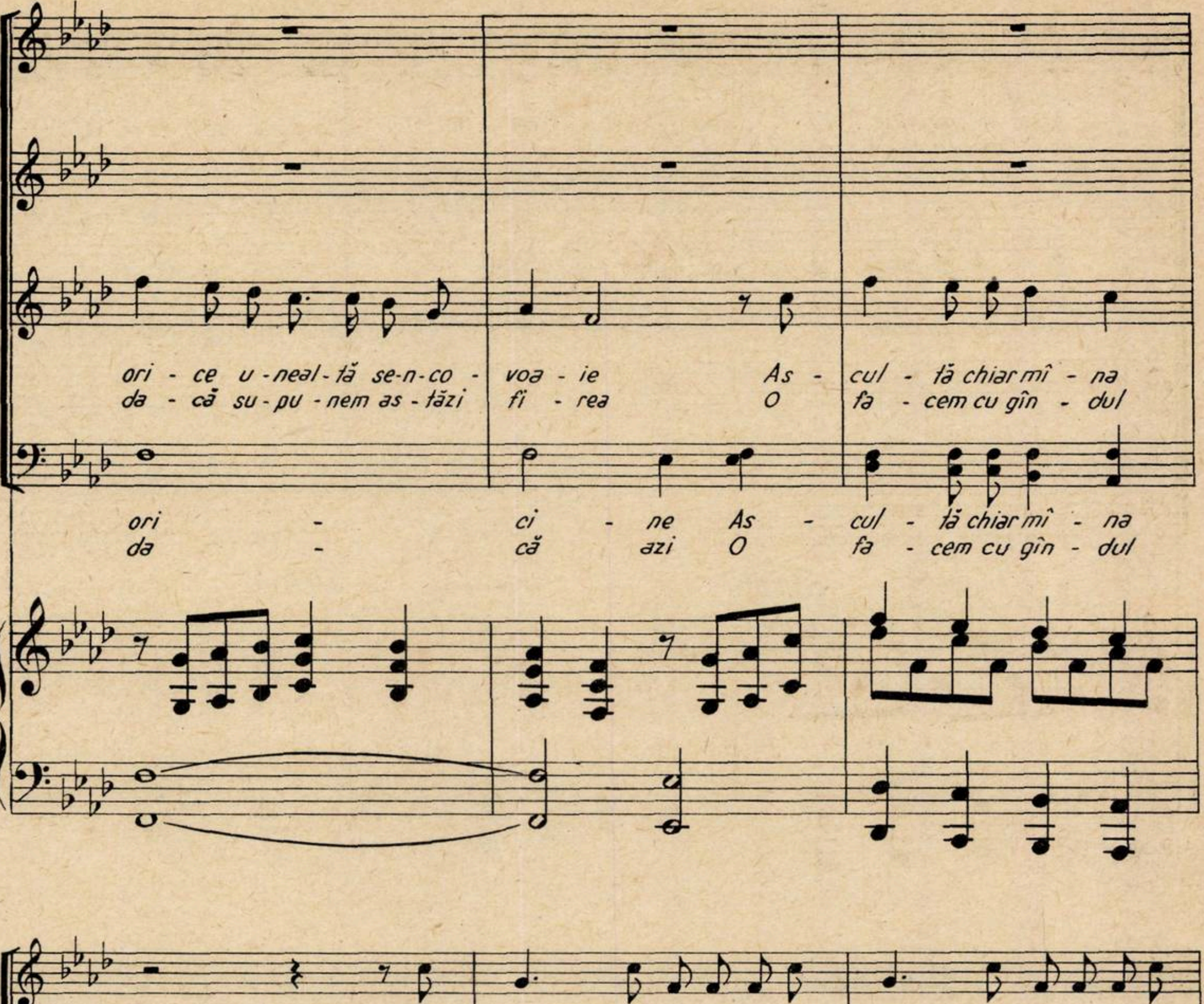
Cor mixt

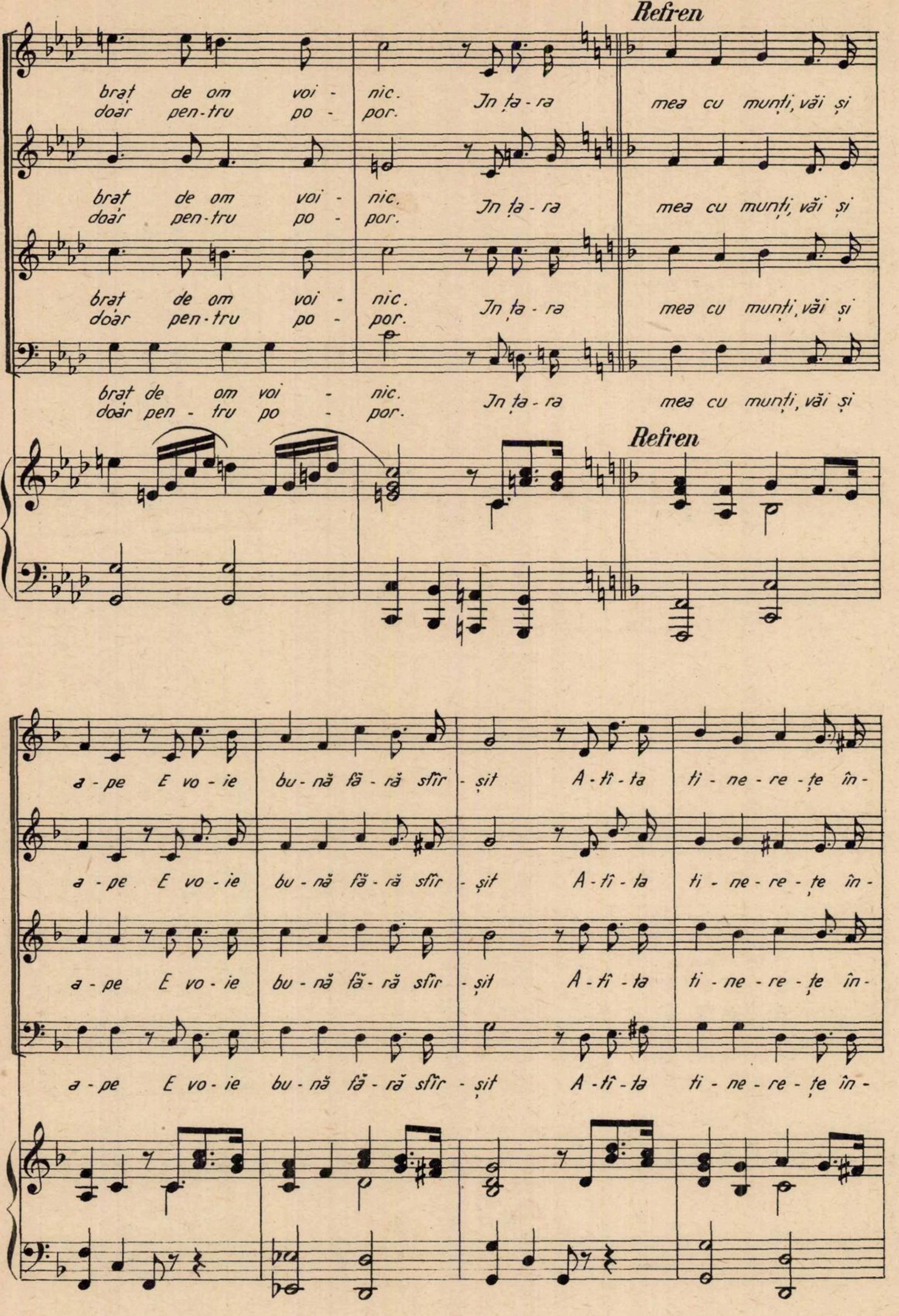
Versuri:
LIA PAN

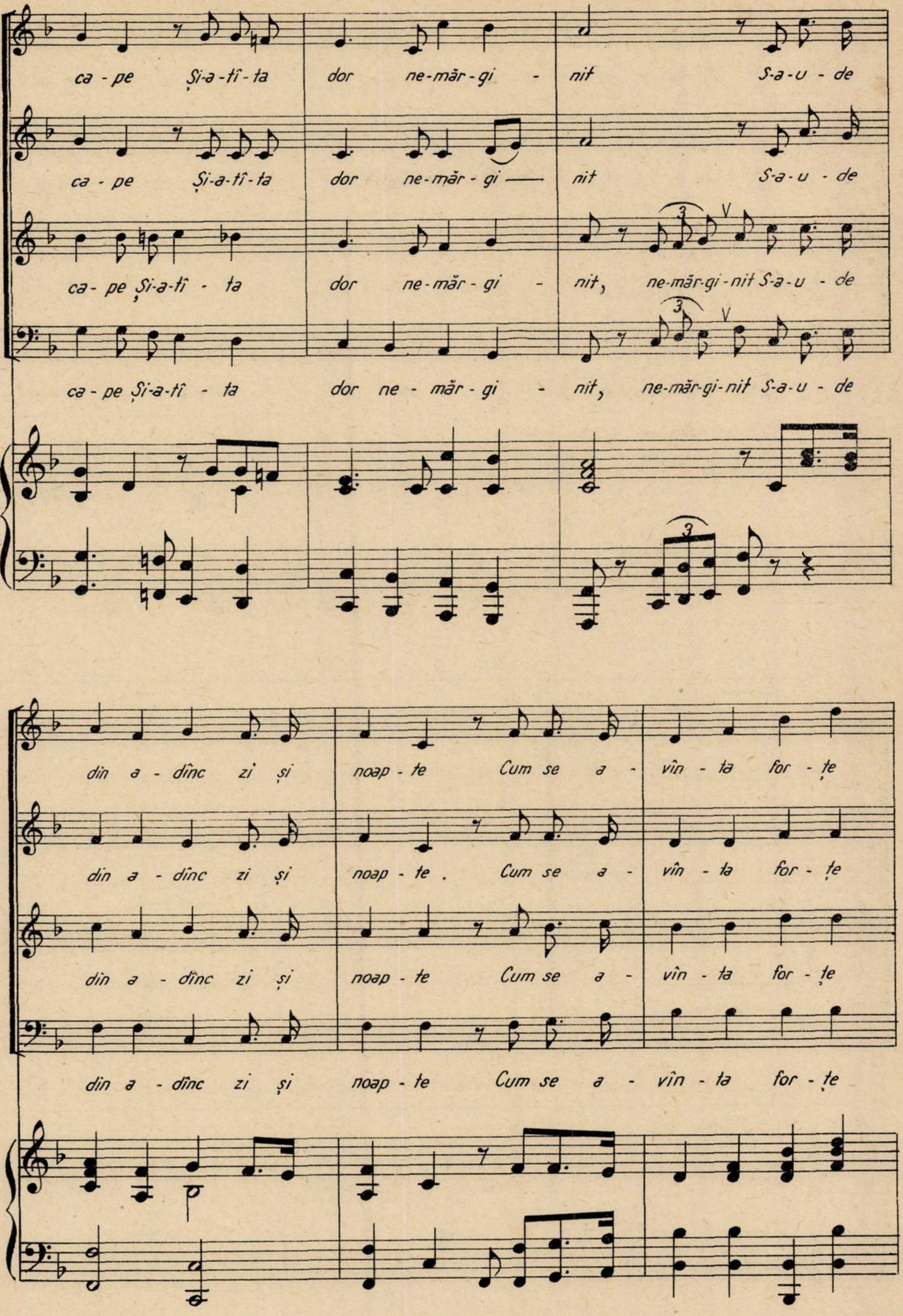
Muzica:
FLORIN COMIȘEL

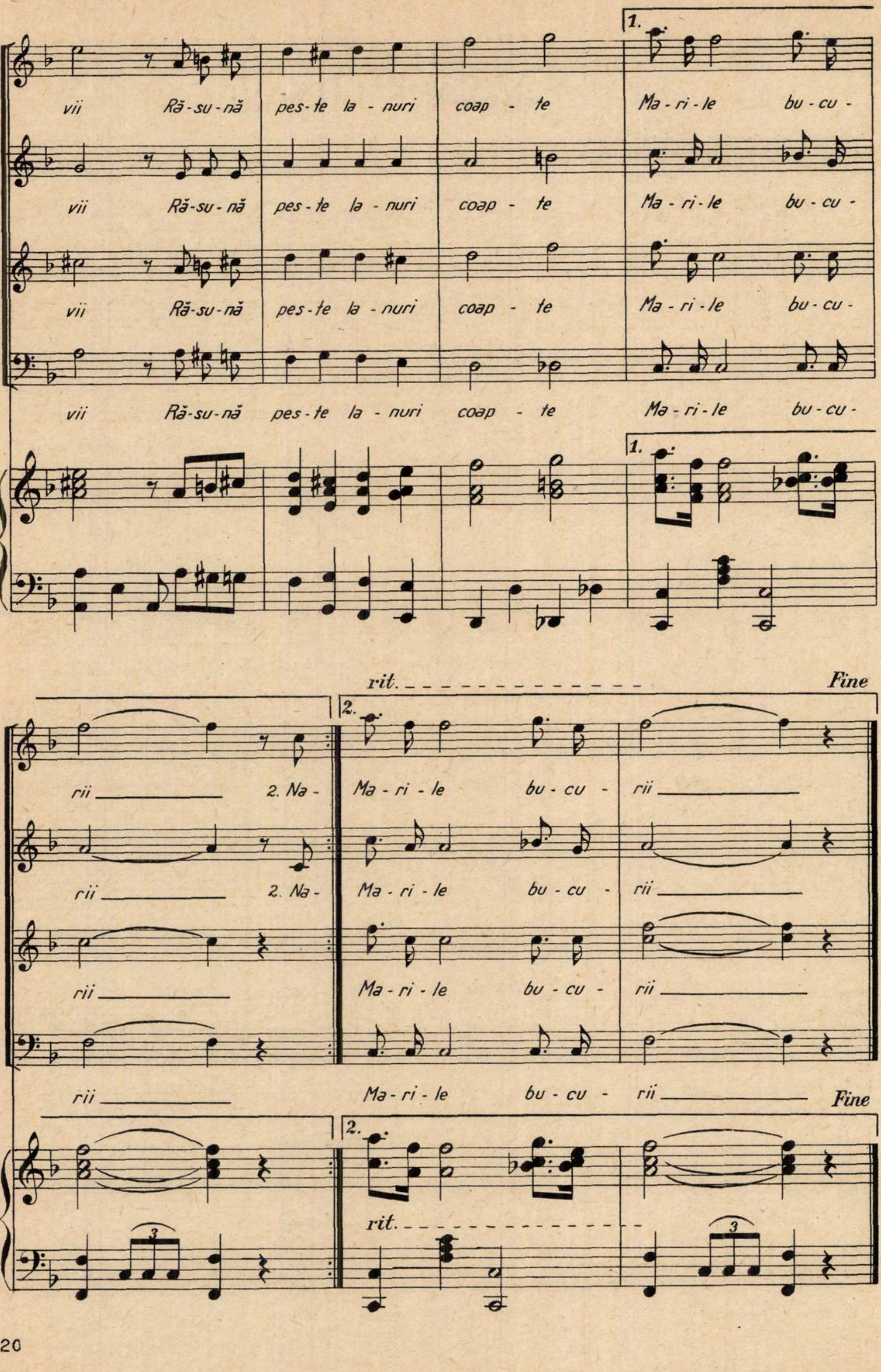

Marciale
S.
A.
T.
B.
f
mf
Zi
Tot
1. Pri - vim cum se - nal - tă mîn - dre sche - le Zi -
2. Na - tu - ra ți-a dat cu dăr - ni - ci - e Tot
mf
1. Pri - vim sche - le Zi -
2. Na - tu - ra dă Tot


diri lu-mi-noa-se ur-că spre cer Am pus o scîn-te-ie de
ce-i mai fru-mos din lar-gi-le zări Și de că-u-tăm în mă-
diri lu-mi-noa-se ur-că spre cer Am pus, via-
ce-i mai fru-mos din lar-gi-le zări Și de cău-
via-tă în e-le Să dăm tă-rii în-că un ju-va-er
noa-'sa ta gli-e Gă-sim pre-tu-tin-deni nu-mai co-mori
tă Să dăm tă-rii în-că un ju-va-er
'tăm Gă-sim 'pre-tu-tin-deni nu-mai co-mori
mf
Si
'Jar
mf
Si
'Jar


ori - ce u - neal - tă se-n-co - voa - ie As - cul - tă chiar mî - na
da - că su - pu - nem as - tăzi fi - rea O fa - cem cu gîn - dul
ori - ci - ne As - cul - tă chiar mî - na
da - că azi O fa - cem cu gîn - dul
Se-a - prind cup - toa - re - le Por - nesc mo - toa - re - le Cu
Și tot ce-a - vem mai sfînt Jn - tre - gul no - stru gînd E
Se-a - prind cup - toa - re - le Por - nesc mo - toa - re - le Cu
Și tot ce-a - vem mai sfînt Jn - tre - gul no - stru gînd E
ce - lui mai mic Se-a - prind cup - toa - re - le Por - nesc mo - toa - re - le Cu
la vi - i - tor Și tot ce-a - vem mai sfînt Jn - tre - gul no - stru gînd E
ce - lui mai mic Se-a - prind ______ Por - nesc ______ Cu
la vi - i - tor Și tot ______ ce-a - vem ______ E


Refren
brat de om voi - nic. Jn ța-ra mea cu munți, văi și
doar pen-tru po - por.
brat de om voi - nic. Jn ța-ra mea cu munți, văi și
doar pen-tru po - por.
brat de om voi - nic. Jn ța-ra mea cu munți, văi și
doar pen-tru po - por.
brat de om voi - nic. Jn ța-ra mea cu munți, văi și
doar pen - tru po - por.
Refren
a-pe E vo-ie bu-nă fă-ră sfîr-șit A-tî-ta ti-ne-re-țe în-
a-pe E vo-ie bu-nă fă-ră sfîr-șit A-tî-ta ti-ne-re-țe în-
a-pe E vo-ie bu-nă fă-ră sfîr-șit A-tî-ta ti-ne-re-țe în-
a-pe E vo-ie bu-nă fă-ră sfîr-șit A-tî-ta ti-ne-re-țe în-

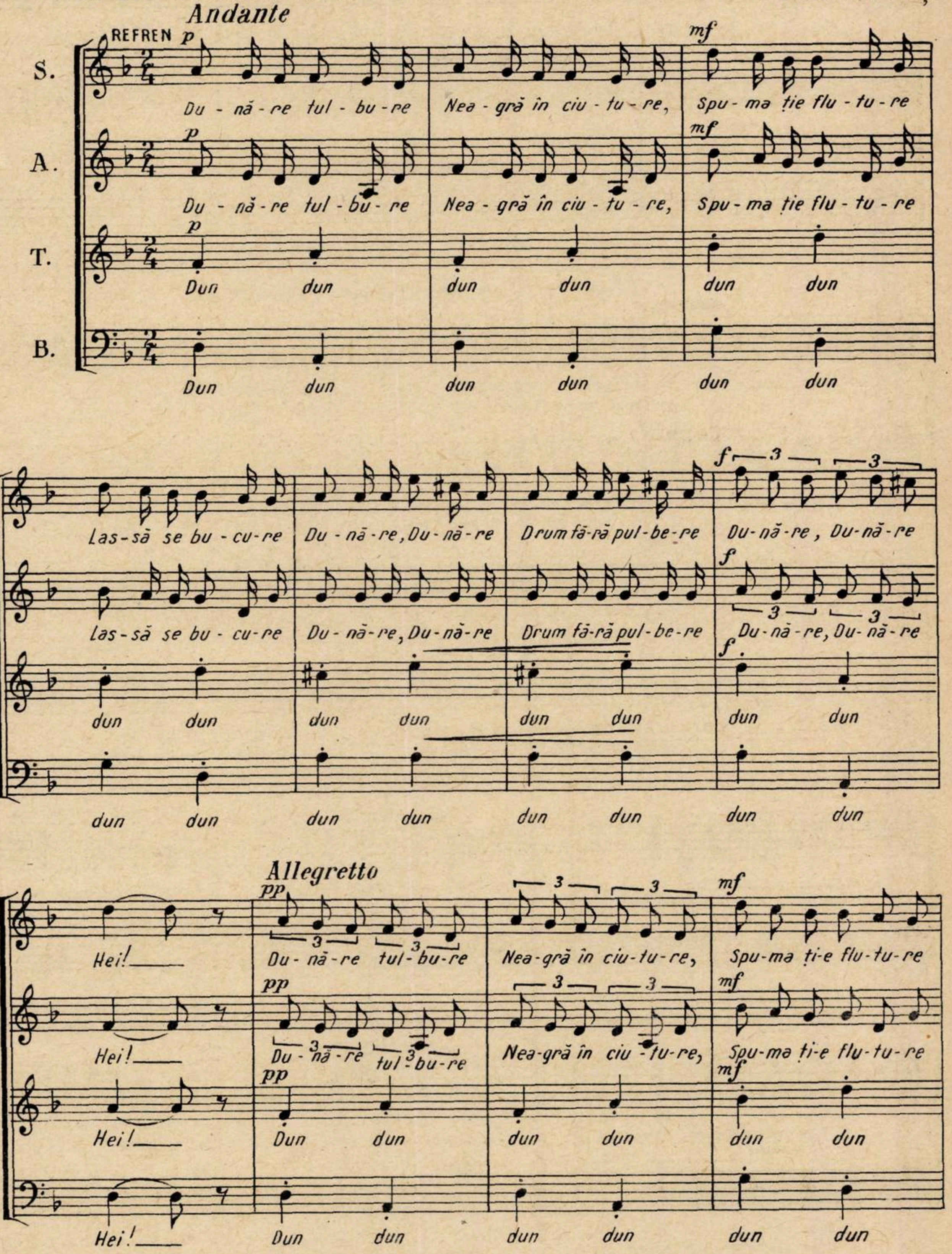

ca - pe Și-a-tî-ta dor ne-măr-gi - nit S-a-u - de
ca - pe Și-a-tî-ta dor ne-măr-gi — nit S-a-u - de
ca - pe Și-a-tî - ta dor ne-măr-gi - nit, ne-măr-gi-nit S-a-u - de
ca - pe Și-a-tî - ta dor ne - măr - gi - nit, ne-măr-gi-nit S-a-u - de
3
3
3
din a - dînc zi și noap - te Cum se a - vîn - ta for - țe
din a - dînc zi și noap - te. Cum se a - vîn - ta for - țe
din a - dînc zi și noap - te Cum se a - vîn - ta for - țe
din a - dînc zi și noap - te Cum se a - vîn - ta for - țe

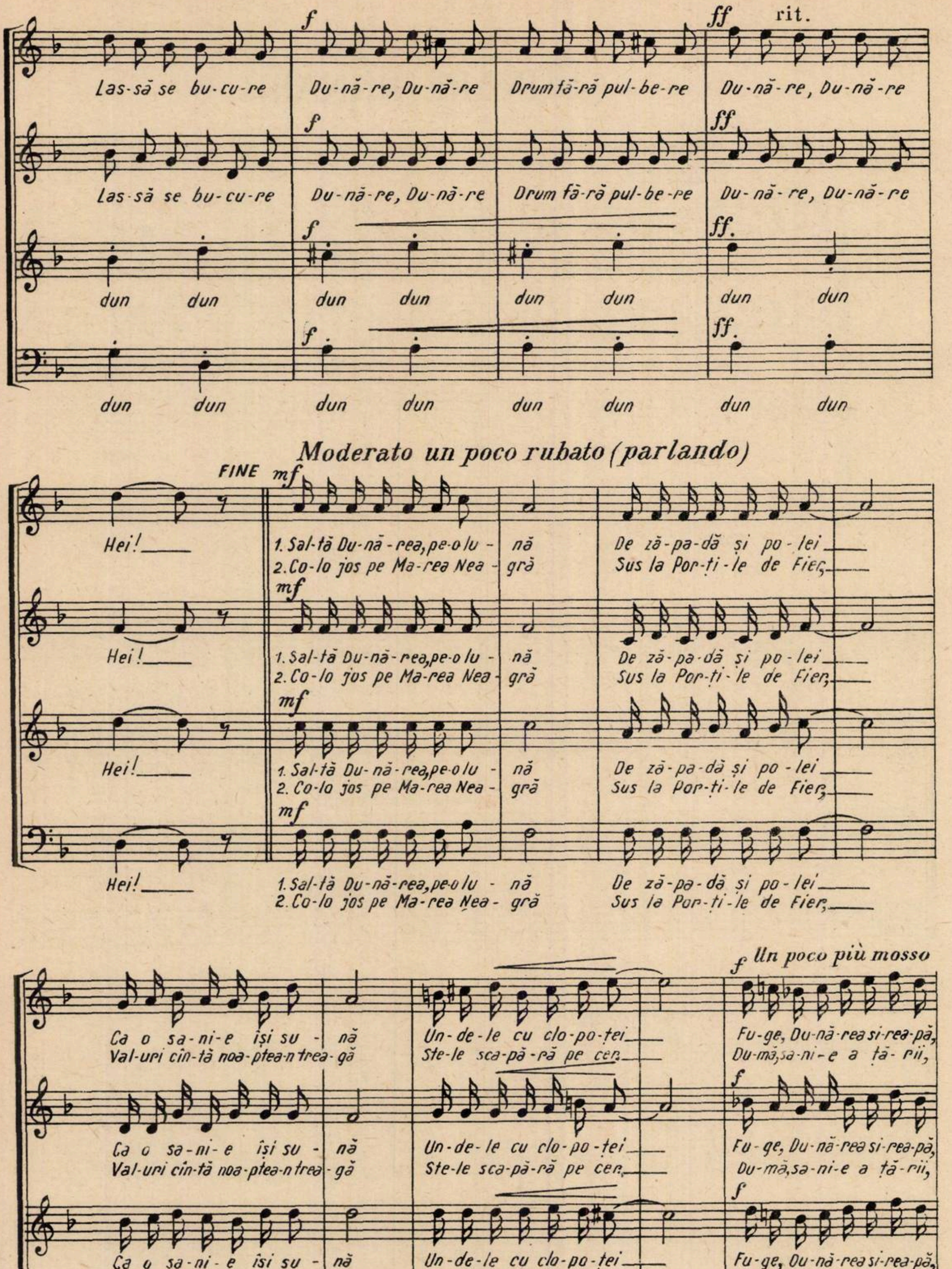

1.
vii Ră-su-nă pes-te la-nuri coap-te Ma-ri-le bu-cu-
vii Ră-su-nă pes-te la-nuri coap-te Ma-ri-le bu-cu-
vii Ră-su-nă pes-te la-nuri coap-te Ma-ri-le bu-cu-
vii Ră-su-nă pes-te la-nuri coap-te Ma-ri-le bu-cu-
1.
rit.
Fine
2.
rii 2. Na- Ma-ri-le bu-cu-rii
rii 2. Na- Ma-ri-le bu-cu-rii
rii Ma-ri-le bu-cu-rii
rii Ma-ri-le bu-cu-rii
Fine
2.
rit.
3
3

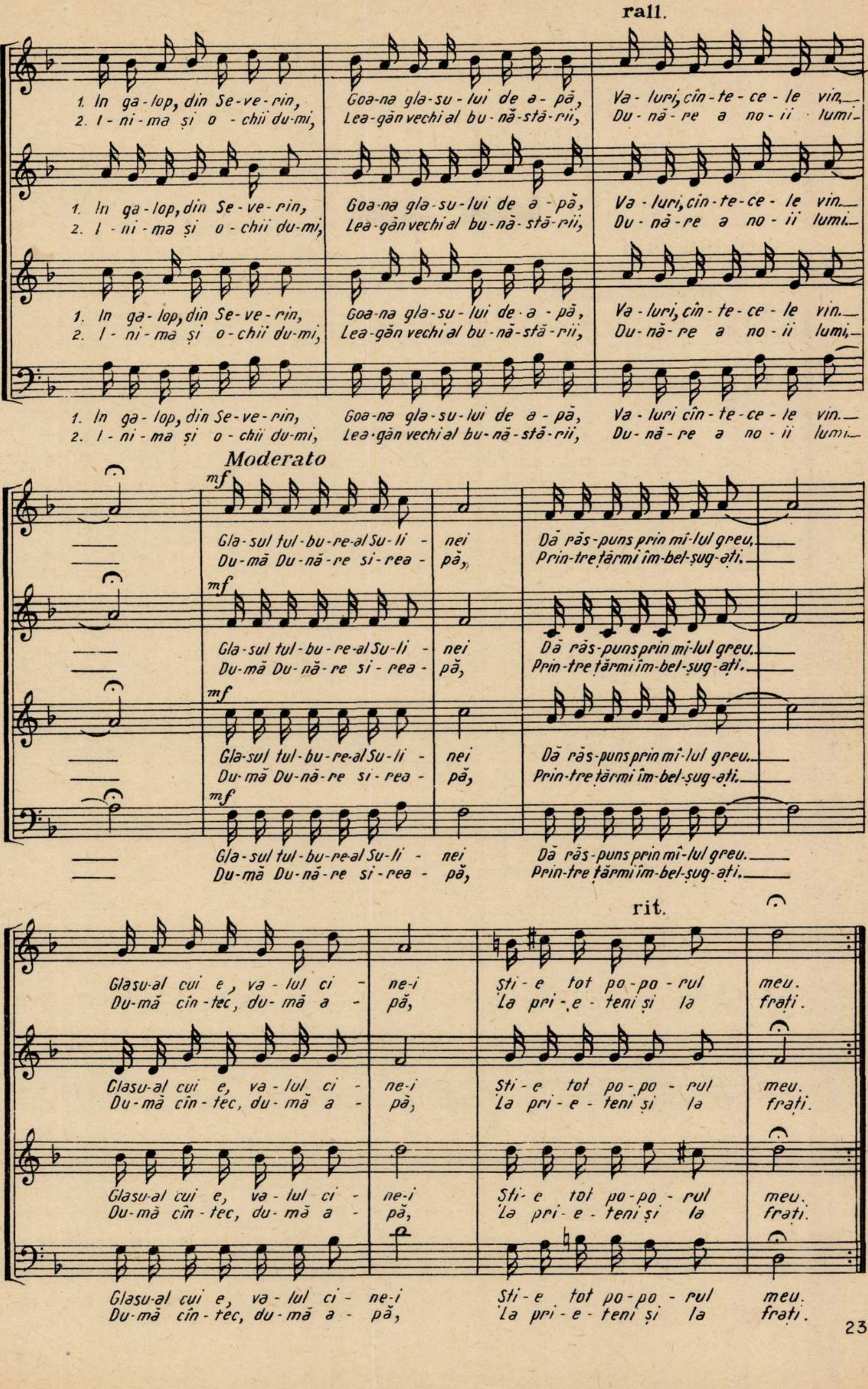
DUNĂRE, DUNĂRE

Versuri:
CICERONE TEODORESCU

Muzica:
VASILE TIMIȘ


Andante
REFREN
p
mf
f
pp
S.
A.
T.
B.
Du - nă - re tul - bu - re Nea - gră în ciu - tu - re, Spu - ma ție flu - tu - re
Dun dun dun dun dun dun
Las - să se bu - cu - re Du - nă - re, Du - nă - re Drum fă - ră pul - be - re Du - nă - re, Du - nă - re
dun dun dun dun dun dun dun dun
3
Allegretto
Hei!
Du - nă - re tul - bu - re Nea - gră în ciu - tu - re, Spu - ma ți - e flu - tu - re
Dun dun dun dun dun dun

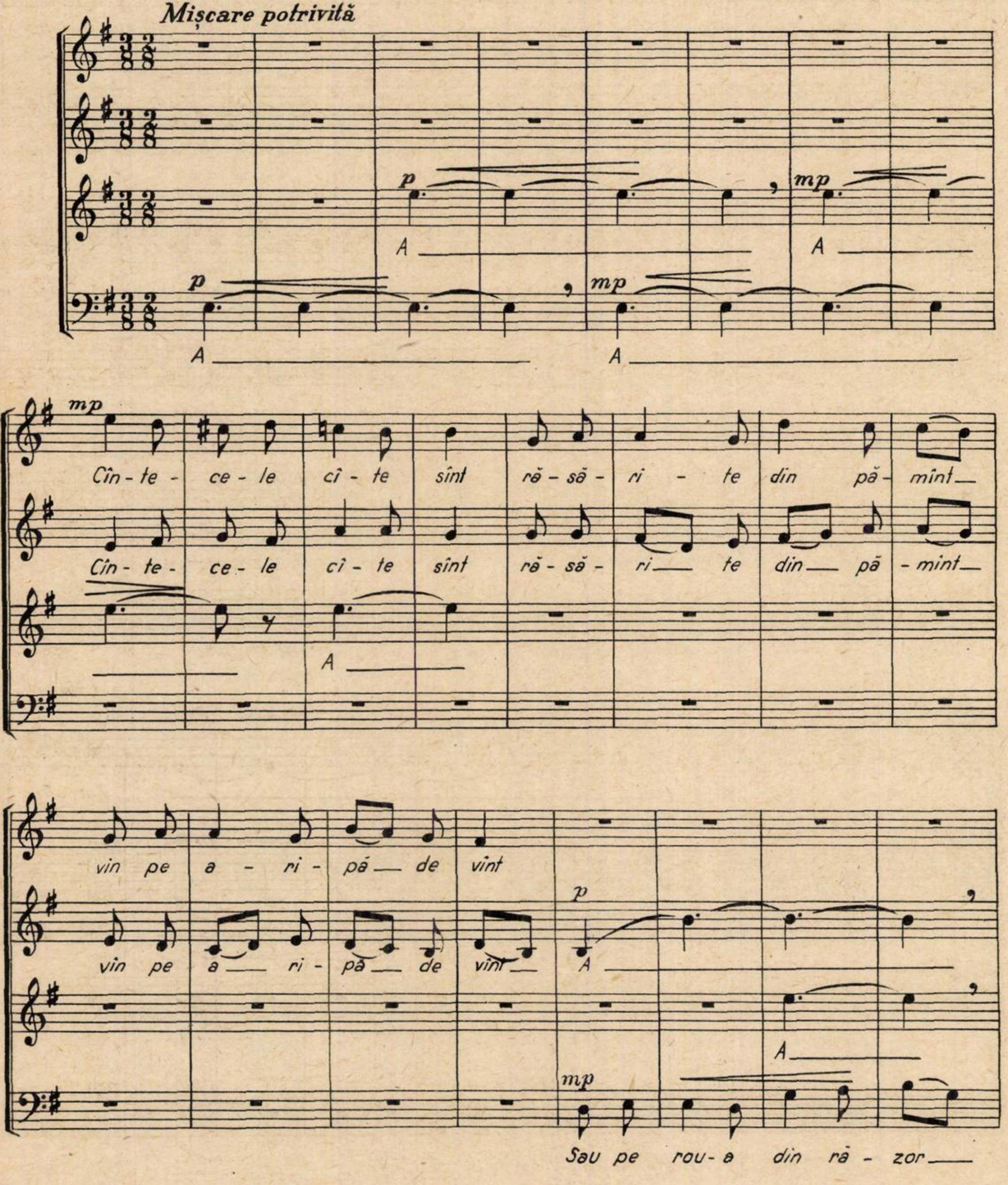

f
ff
rit.
Las-să se bu-cu-re Du-nă-re, Du-nă-re Drum fă-ră pul-be-re Du-nă-re, Du-nă-re
Las-să se bu-cu-re Du-nă-re, Du-nă-re Drum fă-ră pul-be-re Du-nă-re, Du-nă-re
dun dun dun dun dun dun dun dun
dun dun dun dun dun dun dun dun
Moderato un poco rubato (parlando)
FINE
mf
Hei!
1. Sal-tă Du-nă-rea, pe-o lu-nă De ză-pa-dă și po-lei
2. Co-lo jos pe Ma-rea Nea-gră Sus la Por-ți-le de Fier,
Hei!
1. Sal-tă Du-nă-rea, pe-o lu-nă De ză-pa-dă și po-lei
2. Co-lo jos pe Ma-rea Nea-gră Sus la Por-ți-le de Fier,
Hei!
1. Sal-tă Du-nă-rea, pe-o lu-nă De ză-pa-dă și po-lei
2. Co-lo jos pe Ma-rea Nea-gră Sus la Por-ți-le de Fier,
Hei!
1. Sal-tă Du-nă-rea, pe-o lu-nă De ză-pa-dă și po-lei
2. Co-lo jos pe Ma-rea Nea-gră Sus la Por-ți-le de Fier,
Un poco più mosso
Ca o sa-ni-e își su-nă Un-de-le cu clo-po-tei Fu-ge, Du-nă-rea si-rea-pă,
Val-uri cîn-tă noa-ptea-ntrea-gă Ste-le sca-pă-ră pe cer, Du-mă, sa-ni-e a ță-rii,
Ca o sa-ni-e își su-nă Un-de-le cu clo-po-tei Fu-ge, Du-nă-rea si-rea-pă,
Val-uri cîn-tă noa-ptea-ntrea-gă Ste-le sca-pă-ră pe cer, Du-mă, sa-ni-e a ță-rii,
Ca o sa-ni-e își su-nă Un-de-le cu clo-po-tei Fu-ge, Du-nă-rea si-rea-pă,
Val-uri cîn-tă noa-ptea-ntrea-gă Ste-le sca-pă-ră pe cer, Du-mă, sa-ni-e a ță-rii,
Ca o sa-ni-e își su-nă Un-de-le cu clo-po-tei Fu-ge, Du-nă-rea si-rea-pă,
Val-uri cîn-tă noa-ptea-ntrea-gă Ste-le sca-pă-ră pe cer, Du-mă, sa-ni-e a ță-rii,

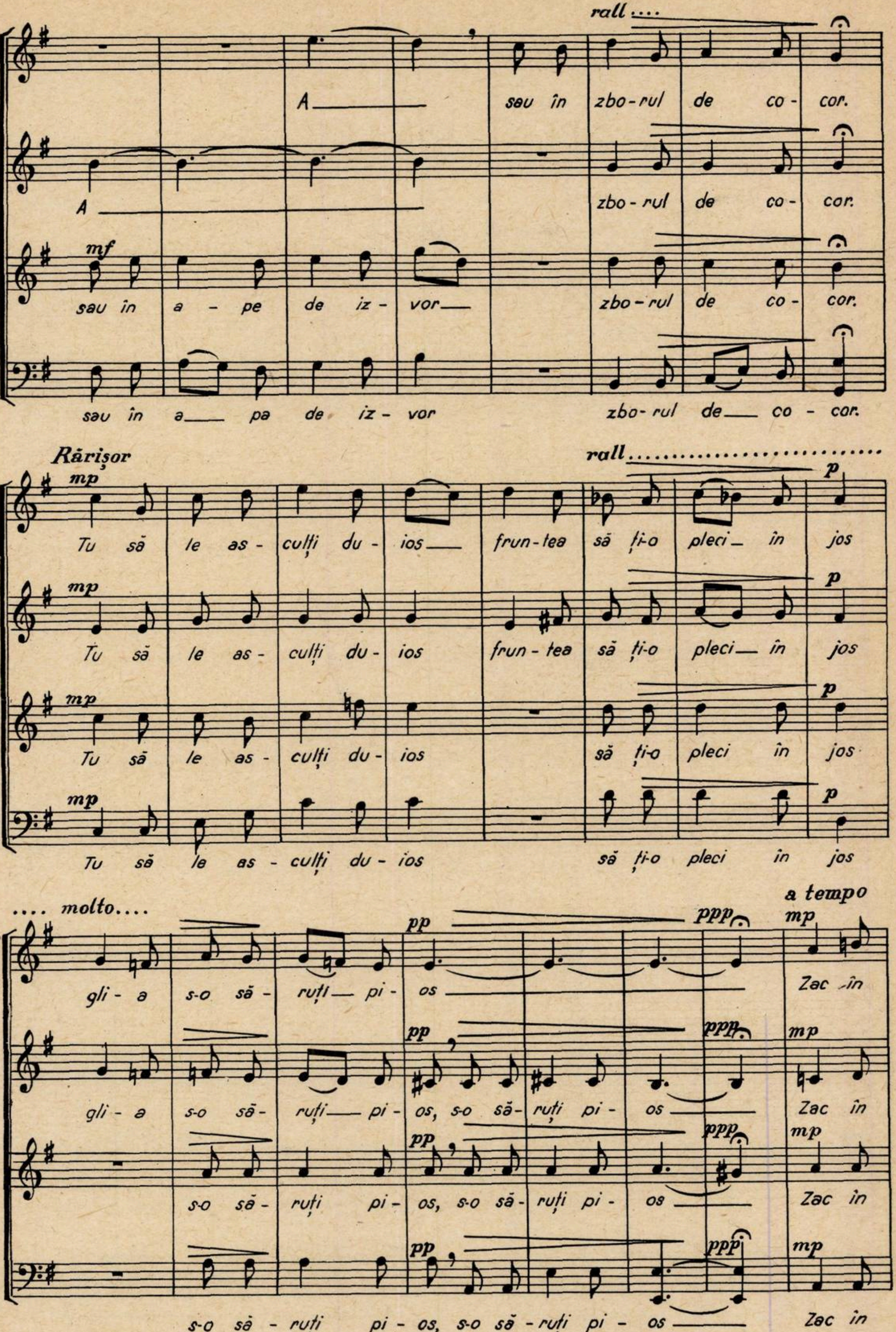

rall.
1. In ga-lop, din Se-ve-rin, Goa-na gla-su-lui de a-pă, Va-luri, cîn-te-ce-le vin.
2. I-ni-ma și o-chii du-mi, Lea-găn vechi al bu-nă-stă-rii, Du-nă-re a no-ii lumi.
1. In ga-lop, din Se-ve-rin, Goa-na gla-su-lui de a-pă, Va-luri, cîn-te-ce-le vin.
2. I-ni-ma și o-chii du-mi, Lea-găn vechi al bu-nă-stă-rii, Du-nă-re a no-ii lumi.
1. In ga-lop, din Se-ve-rin, Goa-na gla-su-lui de a-pă, Va-luri, cîn-te-ce-le vin.
2. I-ni-ma și o-chii du-mi, Lea-găn vechi al bu-nă-stă-rii, Du-nă-re a no-ii lumi.
1. In ga-lop, din Se-ve-rin, Goa-na gla-su-lui de a-pă, Va-luri cîn-te-ce-le vin.
2. I-ni-ma și o-chii du-mi, Lea-găn vechi al bu-nă-stă-rii, Du-nă-re a no-ii lumi.
Moderato
mf
Gla-sul tul-bu-re-al Su-li-nei Dă răs-puns prin mî-lul greu.
Du-mă Du-nă-re si-rea-pă, Prin-tre țărmi îm-bel-șug-ați.
mf
Gla-sul tul-bu-re-al Su-li-nei Dă răs-puns prin mî-lul greu.
Du-mă Du-nă-re si-rea-pă, Prin-tre țărmi îm-bel-șug-ați.
mf
Gla-sul tul-bu-re-al Su-li-nei Dă răs-puns prin mî-lul greu.
Du-mă Du-nă-re si-rea-pă, Prin-tre țărmi îm-bel-șug-ați.
mf
Gla-sul tul-bu-re-al Su-li-nei Dă răs-puns prin mî-lul greu.
Du-mă Du-nă-re si-rea-pă, Prin-tre țărmi îm-bel-șug-ați.
rit.
Glasu-al cui e, va-lul ci-ne-i Ști-e tot po-po-rul meu.
Du-mă cîn-tec, du-mă a-pă, La pri-e-teni și la frați.
Glasu-al cui e, va-lul ci-ne-i Ști-e tot po-po-rul meu.
Du-mă cîn-tec, du-mă a-pă, La pri-e-teni și la frați.
Glasu-al cui e, va-lul ci-ne-i Ști-e tot po-po-rul meu.
Du-mă cîn-tec, du-mă a-pă, La pri-e-teni și la frați.
Glasu-al cui e, va-lul ci-ne-i Ști-e tot po-po-rul meu.
Du-mă cîn-tec, du-mă a-pă, La pri-e-teni și la frați.

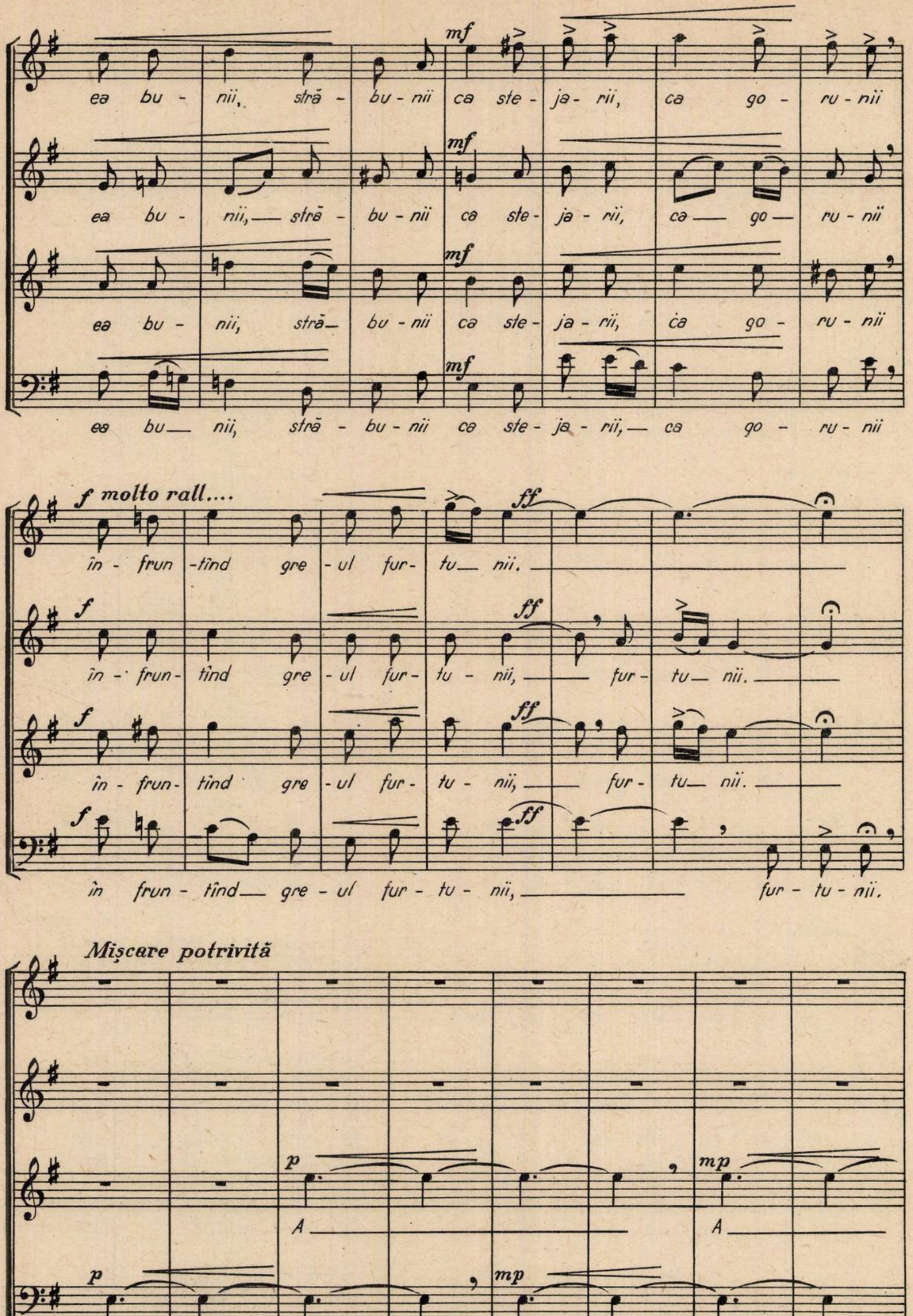
SPUNE CÎNTEC

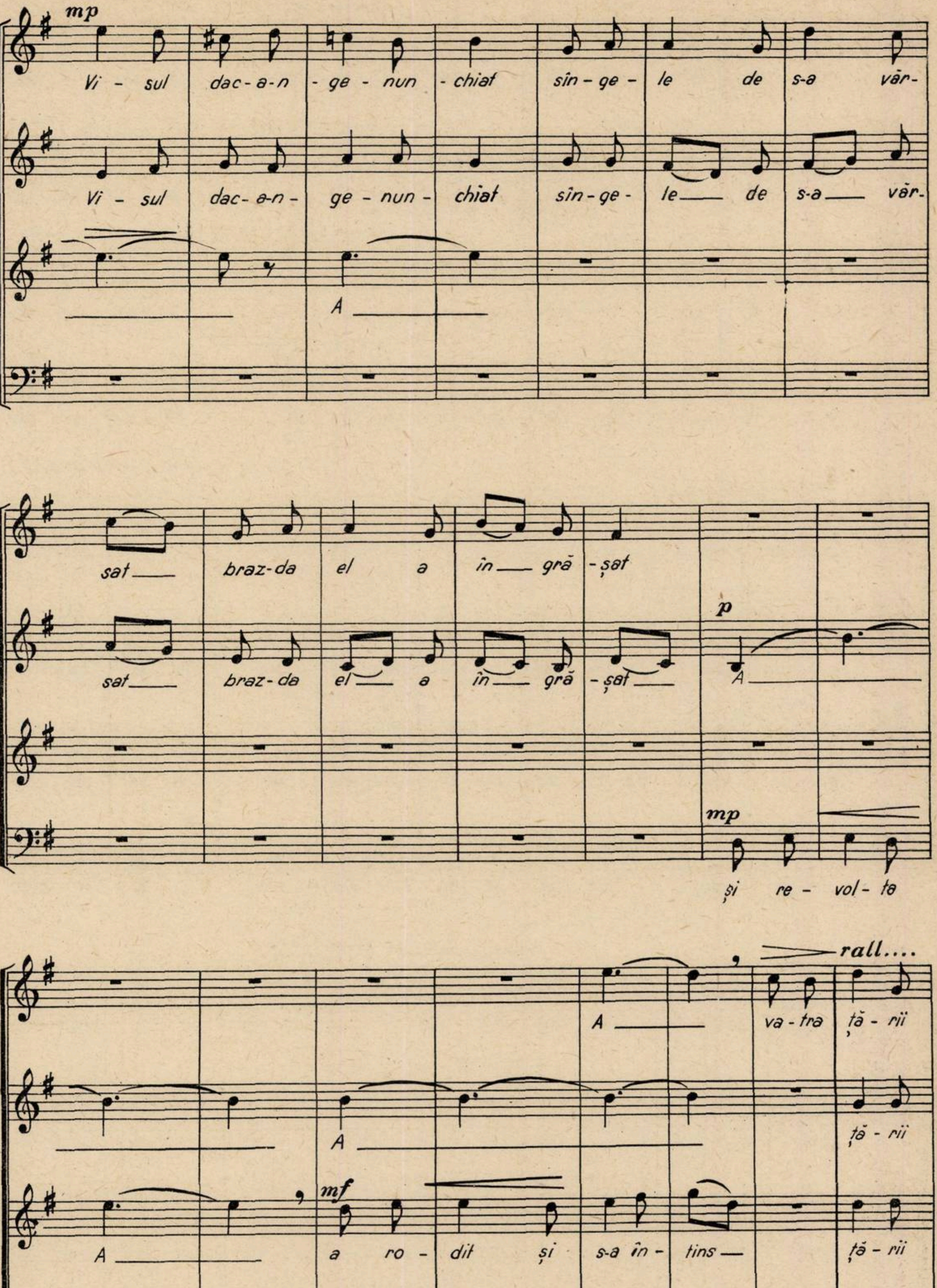
Versuri:
ION BOLDICI

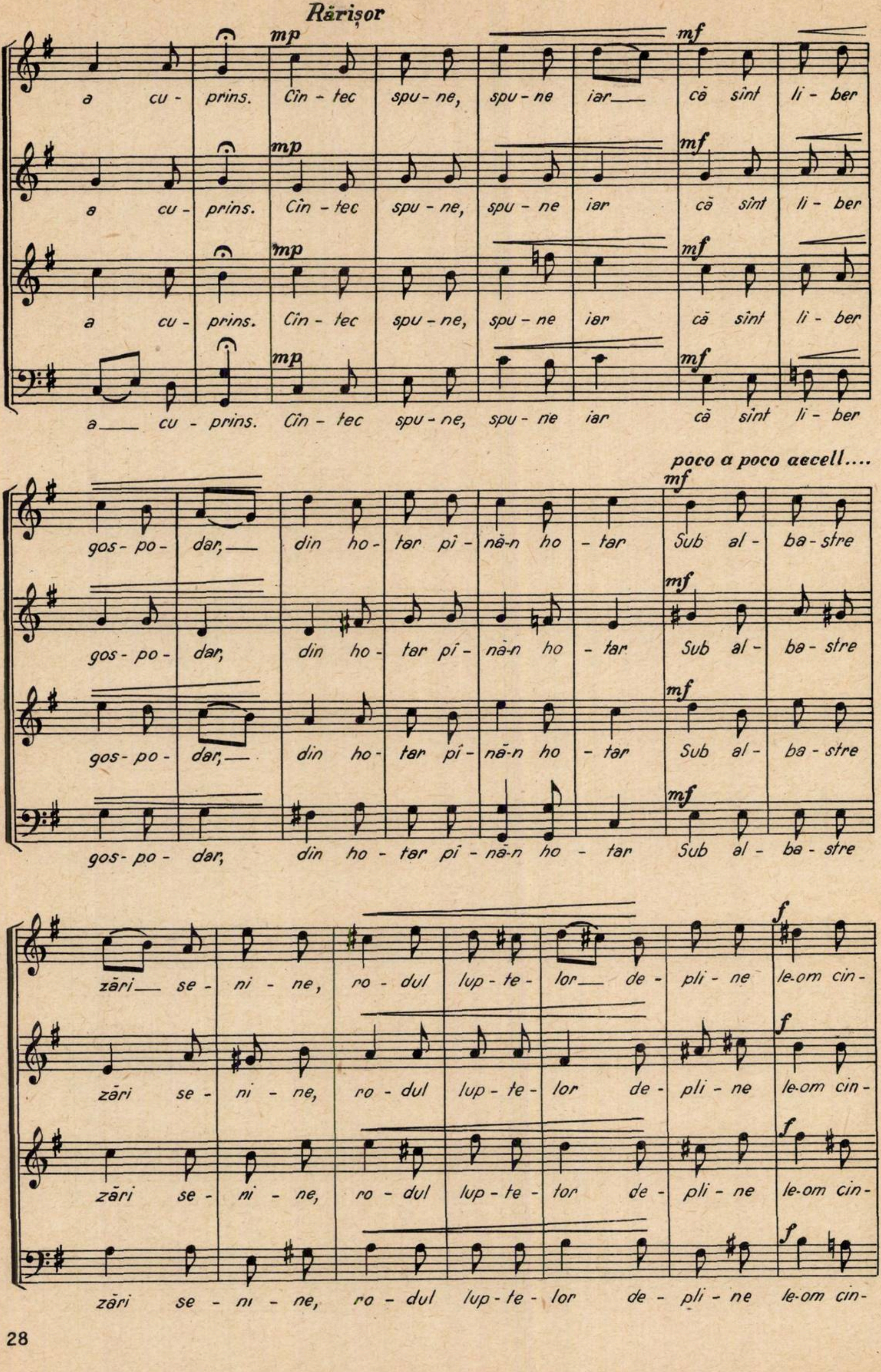
Muzica:
ZAHARIA POPESCU

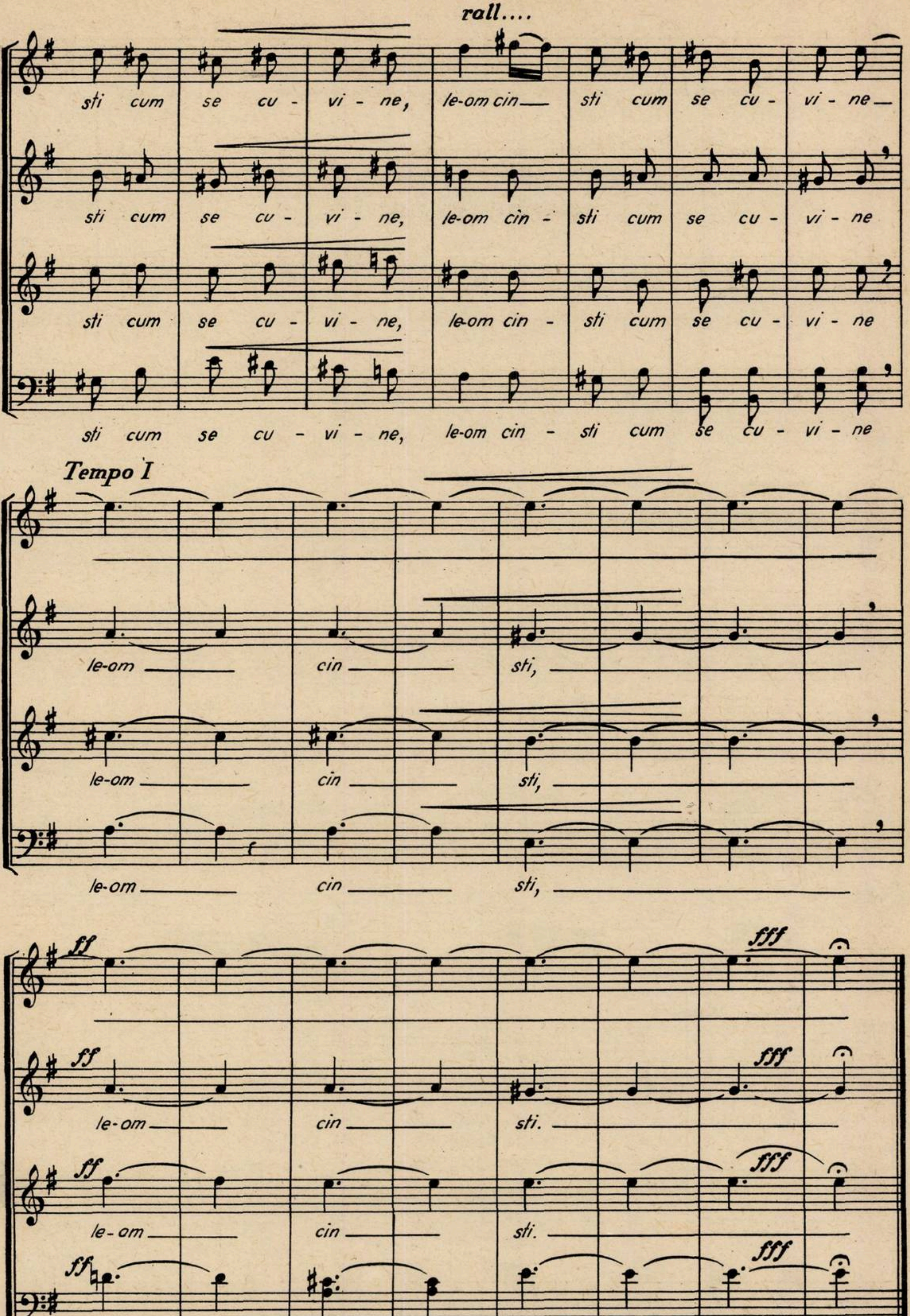

Mișcare potrivită
p
mp
A
Cîn-te-ce-le cî-te sînt ră-să-ri-te din pă-mînt
vin pe a-ri-pă de vînt
Cîn-te-ce-le cî-te sînt ră-să-ri te din pă-mînt
vin pe a ri-pă de vînt
Sau pe rou-a din ră-zor


rall ....
A——— sau în zbo-rul de co- cor.
A——— zbo-rul de co- cor.
mf
sau în a - pe de iz - vor—— zbo-rul de co - cor.
sau în a—— pa de iz - vor zbo-rul de—— co - cor.
Rărișor
rall ....
mp
p
Tu să le as - culți du - ios—— frun-tea să ți-o pleci— în jos
Tu să le as - culți du - ios frun-tea să ți-o pleci— în jos
Tu să le as - culți du - ios să ți-o pleci în jos
Tu să le as - culți du - ios să ți-o pleci în jos
.... molto....
a tempo
pp
ppp
gli - a s-o să - ruți— pi - os ——— Zac în
gli - a s-o să - ruți—— pi - os, s-o să - ruți pi - os ——— Zac în
s-o să - ruți pi - os, s-o să - ruți pi - os ——— Zac în
s-o să - ruți pi - os, s-o să - ruți pi - os ——— Zac în


mf
ea bu - nii, stră - bu - nii ca ste - ja - rii, ca go - ru - nii
ea bu - nii, — stră - bu - nii ca ste - ja - rii, ca — go — ru - nii
ea bu - nii, stră — bu - nii ca ste - ja - rii, ca go - ru - nii
ea bu — nii, stră - bu - nii ca ste - ja - rii, — ca go - ru - nii
f molto rall....
ff
în - frun - tînd gre - ul fur - tu — nii.
în - frun - tînd gre - ul fur - tu - nii, — fur - tu — nii.
în - frun - tînd gre - ul fur - tu - nii, — fur - tu — nii.
în frun - tînd — gre - ul fur - tu - nii, — fur - tu - nii.
Mişcare potrivită
p
mp
A —
A —


mp
Vi - sul dac-a-n - ge - nun - chiat sîn - ge - le de s-a văr-
Vi - sul dac-a-n- ge - nun - chiat sîn-ge- le de s-a văr.
A
sat braz-da el a în gră - șat
p
sat braz-da el a în gră - șat
A
mp
și re - vol - te
rall....
A va-tra ță - rii
A ță - rii
A
mf
a ro - dit și s-a în - tins ță - rii
spic a prins a ro - dit și s-a în - tins ță - rii


Rărișor
mp
mf
a cu - prins. Cîn - tec spu - ne, spu - ne iar că sînt li - ber
a cu - prins. Cîn - tec spu - ne, spu - ne iar că sînt li - ber
a cu - prins. Cîn - tec spu - ne, spu - ne iar că sînt li - ber
a cu - prins. Cîn - tec spu - ne, spu - ne iar că sînt li - ber
poco a poco accell....
gos - po - dar, din ho - tar pî - nă-n ho - tar Sub al - ba - stre
gos - po - dar, din ho - tar pî - nă-n ho - tar Sub al - ba - stre
gos - po - dar, din ho - tar pî - nă-n ho - tar Sub al - ba - stre
gos - po - dar, din ho - tar pî - nă-n ho - tar Sub al - ba - stre
f
zări se - ni - ne, ro - dul lup - te - lor de - pli - ne le-om cin-
zări se - ni - ne, ro - dul lup - te - lor de - pli - ne le-om cin-
zări se - ni - ne, ro - dul lup - te - lor de - pli - ne le-om cin-
zări se - ni - ne, ro - dul lup - te - lor de - pli - ne le-om cin-

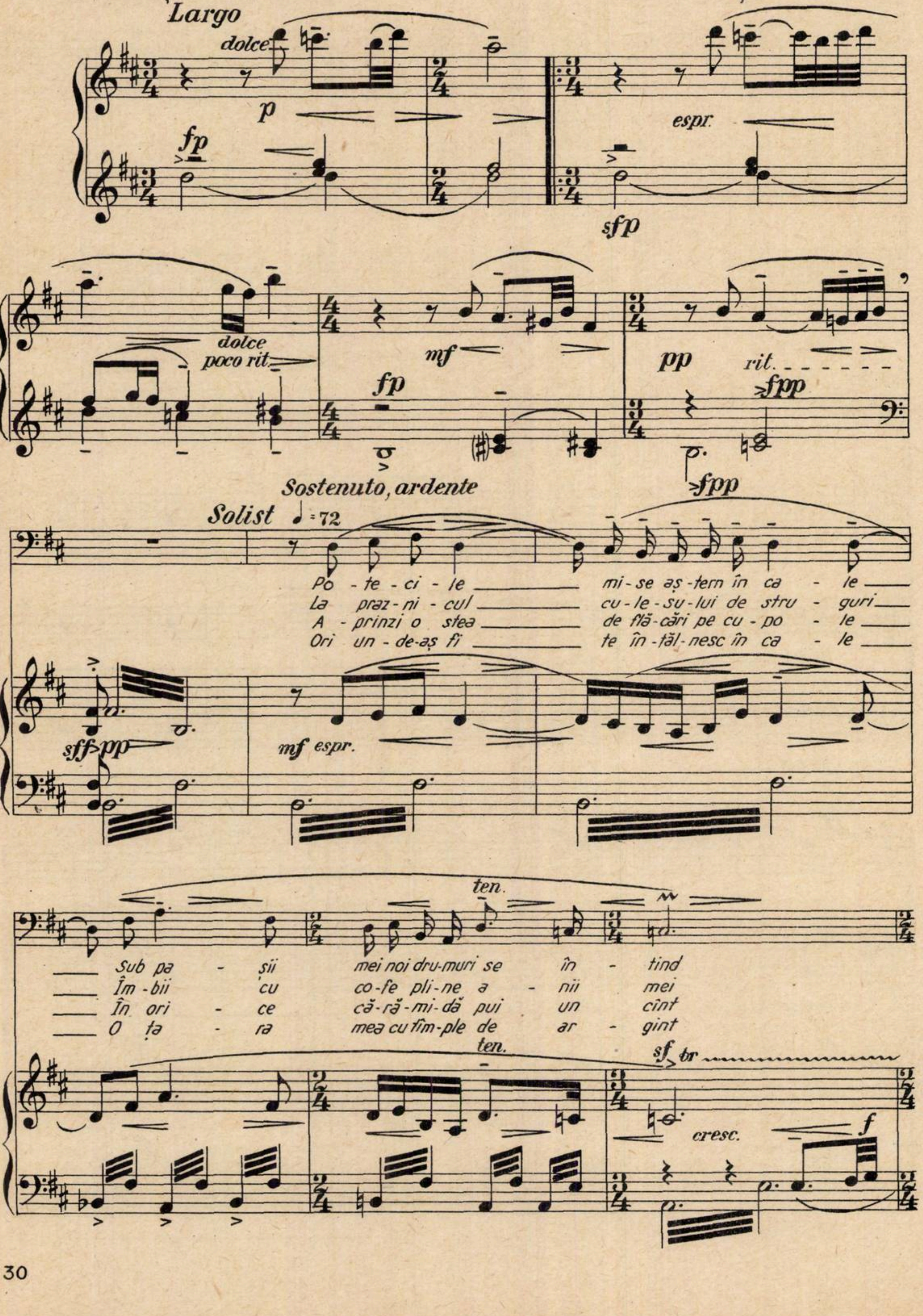

rall....
sti cum se cu - vi - ne, le-om cin sti cum se cu - vi - ne
sti cum se cu - vi - ne, le-om cin - sti cum se cu - vi - ne
sti cum se cu - vi - ne, le-om cin - sti cum se cu - vi - ne
sti cum se cu - vi - ne, le-om cin - sti cum se cu - vi - ne
Tempo I
le-om cin sti,
le-om cin sti,
le-om cin sti,
ff
fff
le-om cin sti.
le-om cin sti.
le-om cin sti.

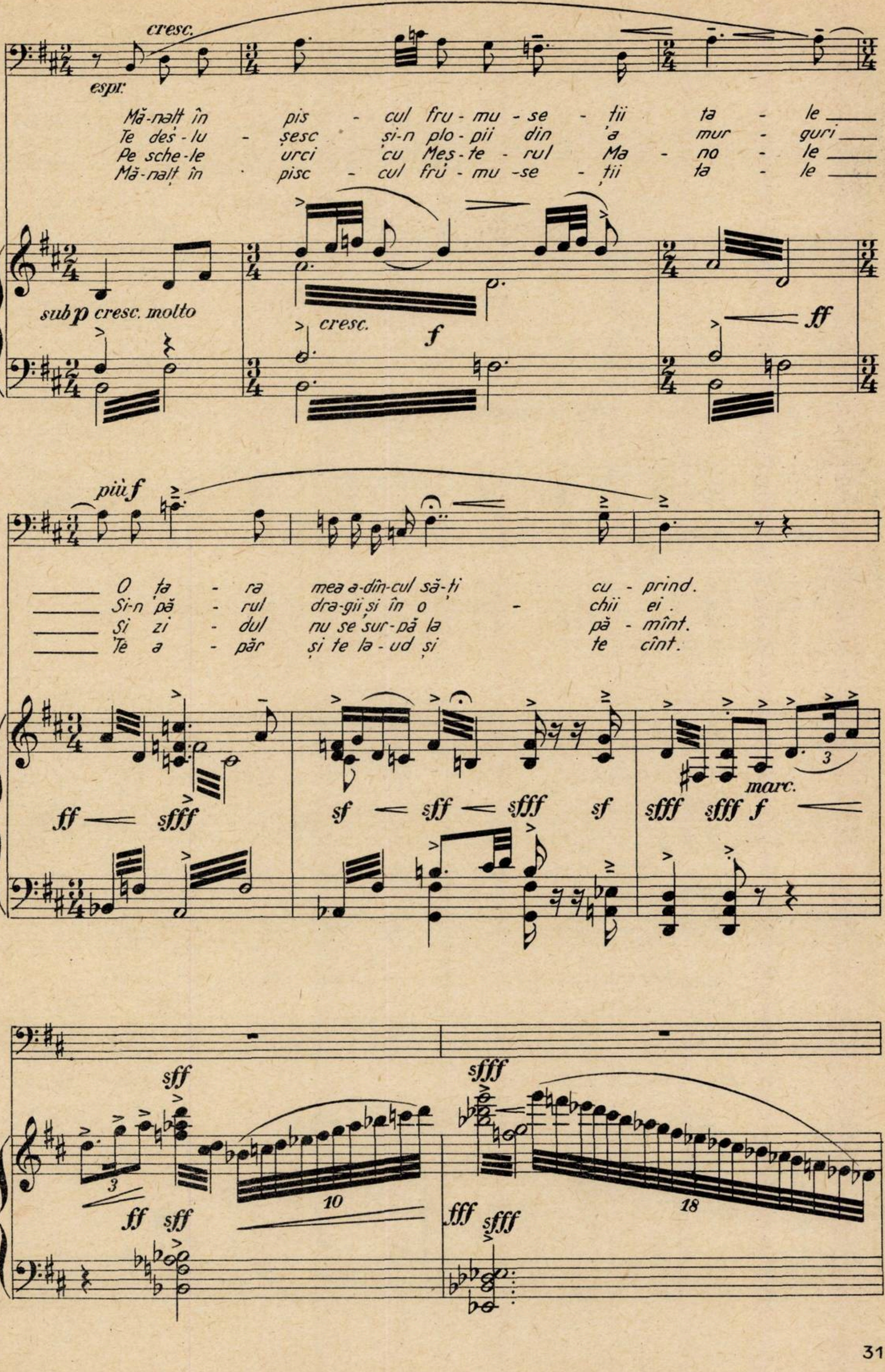
ODĂ ȚĂRII MELE

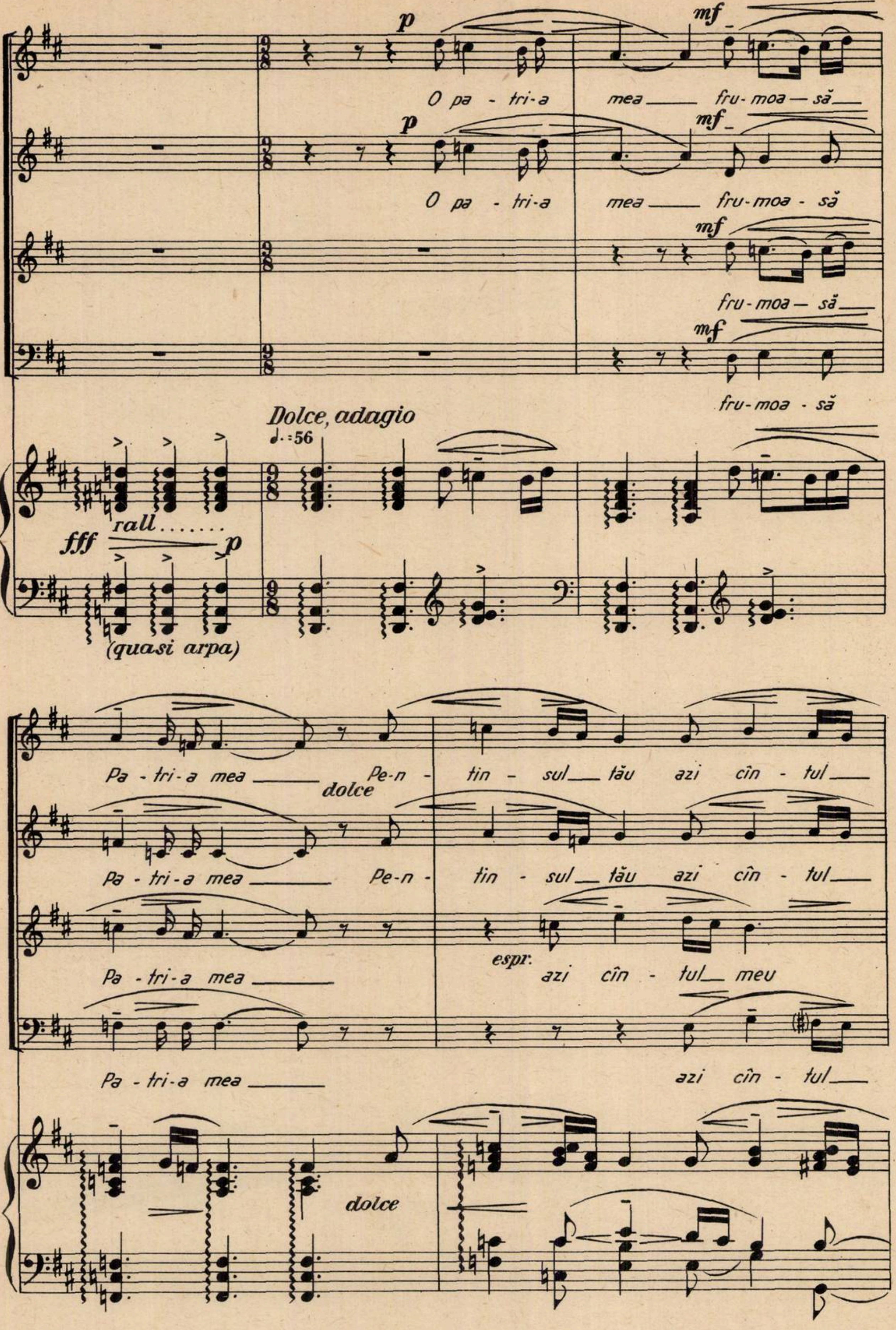
pentru bariton, cor mixt și pian

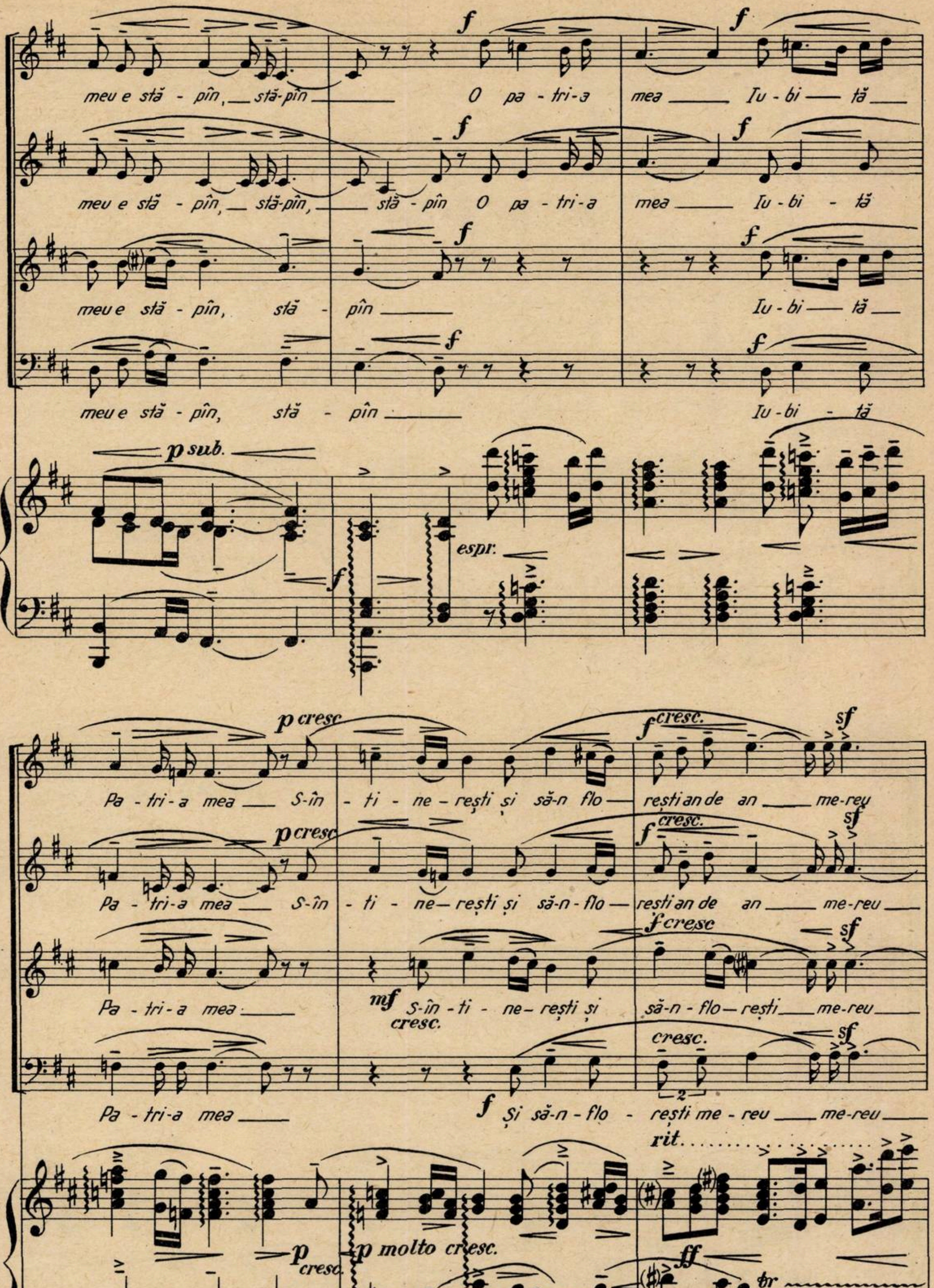
Versuri:
V. TULBURE și C. TEODORI

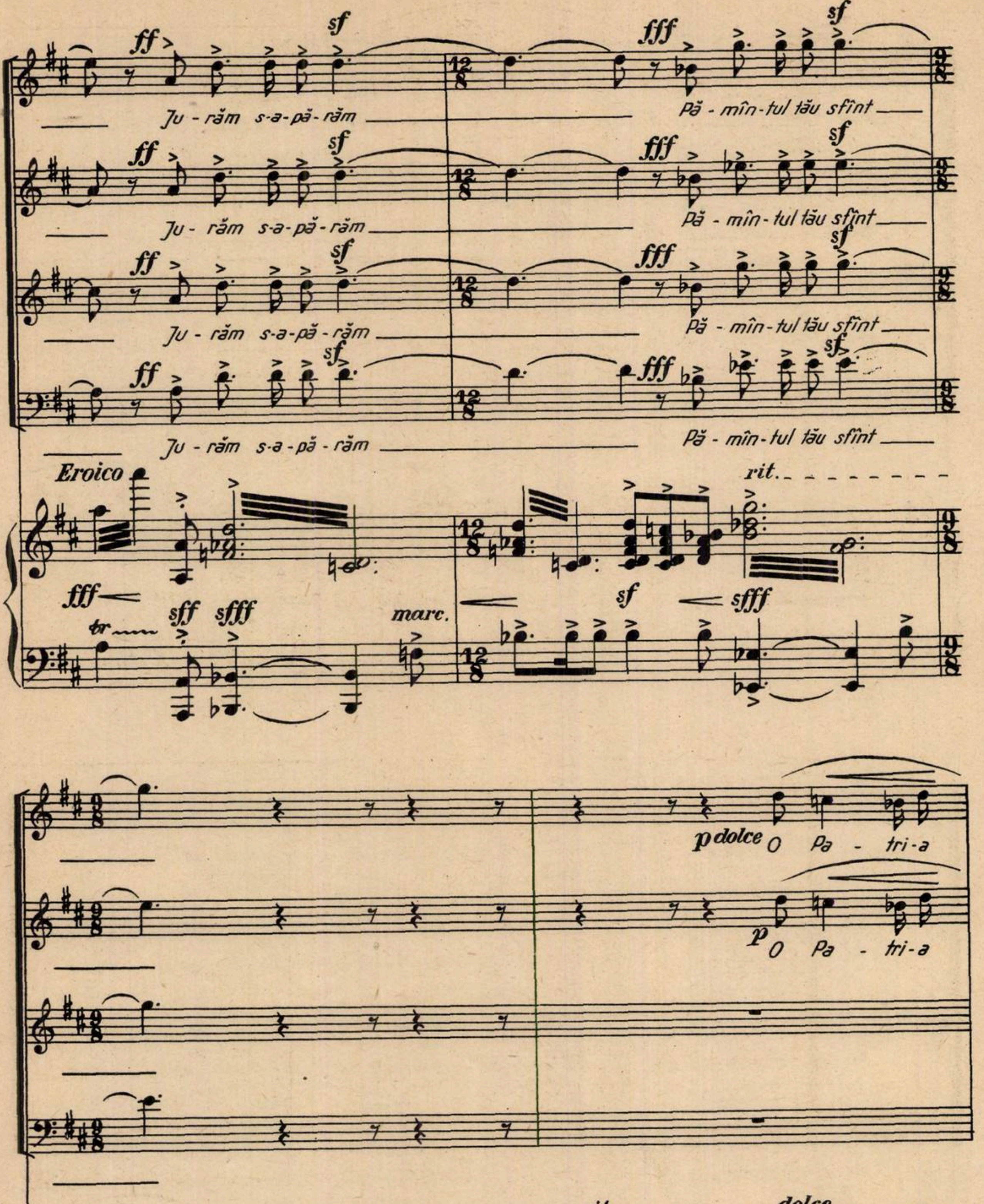
Muzica:
LAURENȚIU PROFETA

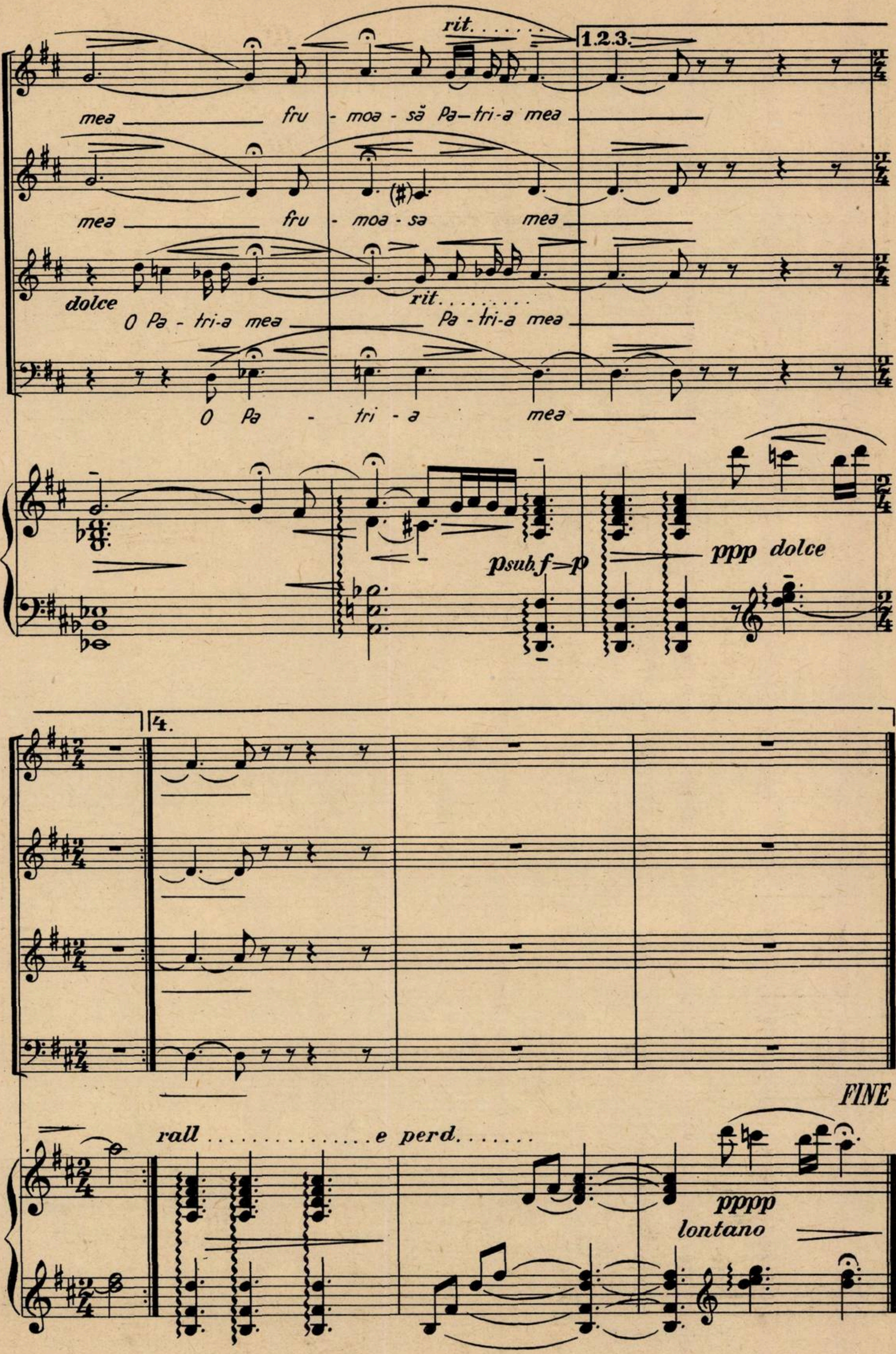

Largo
dolce
p
fp
espr.
sfp
dolce
poco rit.
mf
pp
rit.
fpp
Sostenuto, ardente
Solist ♩=72
fpp
Po - te - ci - le ___ mi - se aș - tern în ca - le ___ Sub pa - șii mei noi dru-muri se în - tind
La praz - ni - cul ___ cu - le - su - lui de stru - guri ___ Îm - bii cu co - fe pli - ne a - nii mei
A - prinzi o stea ___ de flă - cări pe cu - po - le ___ În ori - ce că - ră - mi - dă pui un cînt
Ori un - de-aș fi ___ te în - tâl - nesc în ca - le ___ O ța - ra mea cu tîm-ple de ar - gint
sff pp
mf espr.
ten.
ten.
sf tr
cresc.
f


cresc.
espr.
Mă-nalț în pis - cul fru - mu - se - ții ta - le
Te des - lu - șesc și-n plo - pii din 'a mur - guri
Pe sche - le urci cu Meș - te - rul Ma - no - le
Mă-nalț în pisc - cul fru - mu - se - ții ta - le
sub p cresc. molto
cresc.
f
ff
più f
O ța - ra mea a - dîn - cul să - ți cu - prind.
Și-n pă - rul dra - gii și în o - chii ei.
Și zi - dul nu se sur - pă la pă - mînt.
Te a - păr și te la - ud și te cînt.
ff
sfff
sf
sff
sfff
sf
sfff
sfff
f
3
marc.
sff
sfff
3
ff
sff
10
fff
sfff
18


p
O pa - tri-a mea frumoasă
mf
O pa - tri-a mea fru-moa - să
mf
fru-moa - să
mf
fru-moa - să
Dolce, adagio
♩.=56
rall
fff
p
(quasi arpa)
Pa - tri-a mea Pe-n - tin - sul tău azi cîn - tul
dolce
Pa - tri-a mea Pe-n - tin - sul tău azi cîn - tul
Pa - tri-a mea
espr.
azi cîn - tul meu
Pa - tri-a mea
azi cîn - tul
dolce


meu e stă - pîn, stă-pîn O pa - tri-a mea Iu - bi - tă
meu e stă - pîn, stă-pîn, stă - pîn O pa - tri-a mea Iu - bi - tă
meu e stă - pîn, stă - pîn Iu - bi - tă
meu e stă - pîn, stă - pîn Iu - bi - tă
p sub.
espr.
Pa - tri-a mea S-în - ti - ne - rești și să-n flo - rești an de an me-reu
Pa - tri-a mea S-în - ti - ne - rești și să-n - flo - rești an de an me-reu
Pa - tri-a mea S-în - ti - ne - rești și să-n - flo - rești me-reu
Pa - tri-a mea și să-n - flo - rești me - reu me-reu
p cresc.
f cresc.
sf
mf cresc.
rit.
p cresc.
p molto cresc.
ff
tr


ff
sf
fff
Ju - răm s-a-pă-răm
Pă - mîn-tul tău sfînt
Eroico
fff
tr
sff
sfff
marc.
sf
sfff
rit.
p dolce
O Pa - tri-a
p
O Pa - tri-a
decr. molto
p
pp
dolce

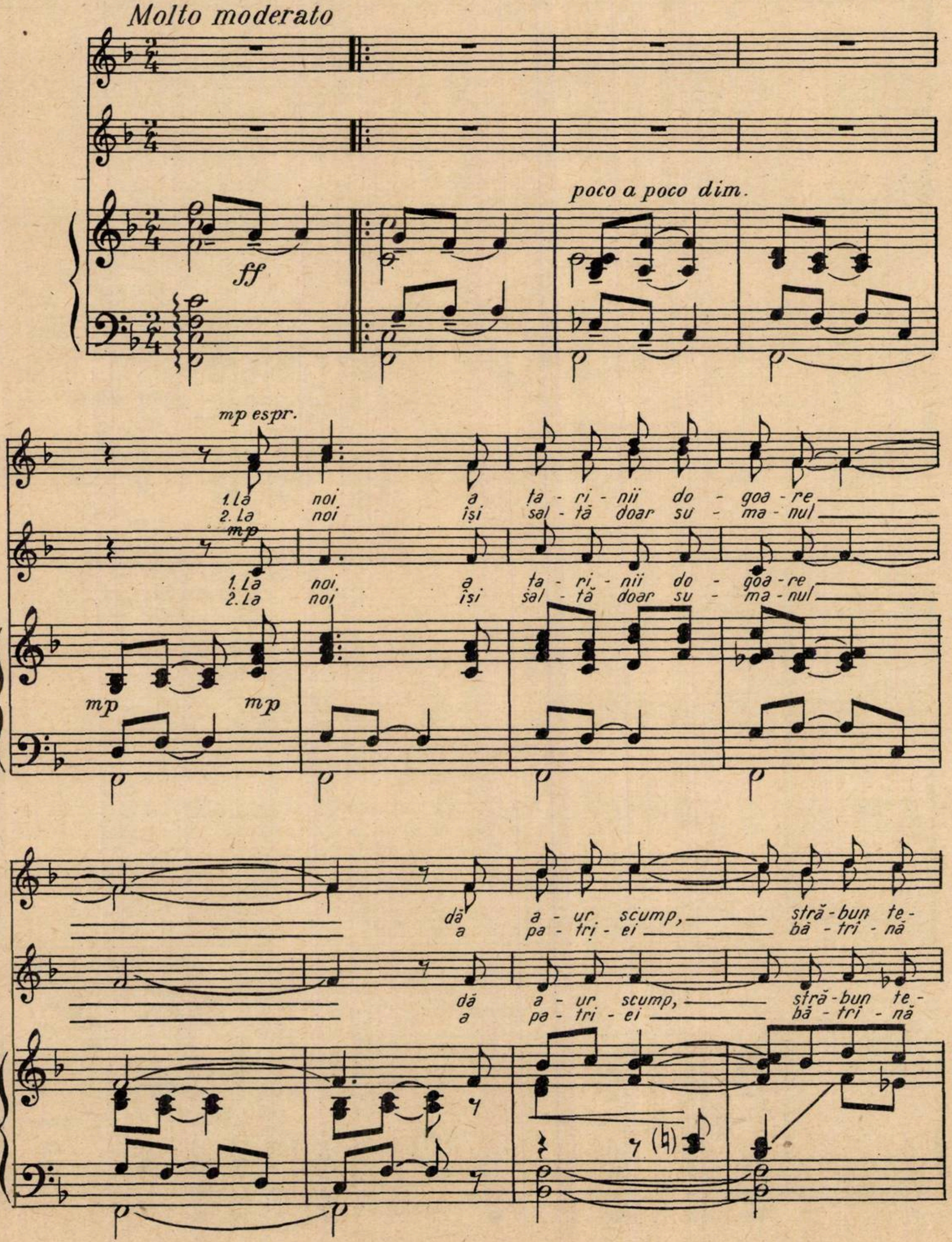

rit.
1.2.3.
mea frumoasă Patria mea
mea frumoasa mea
dolce
rit.
O Patria mea Patria mea
O Patria mea
psub.f=p
ppp dolce
4.
FINE
rall e perd.
pppp
lontano

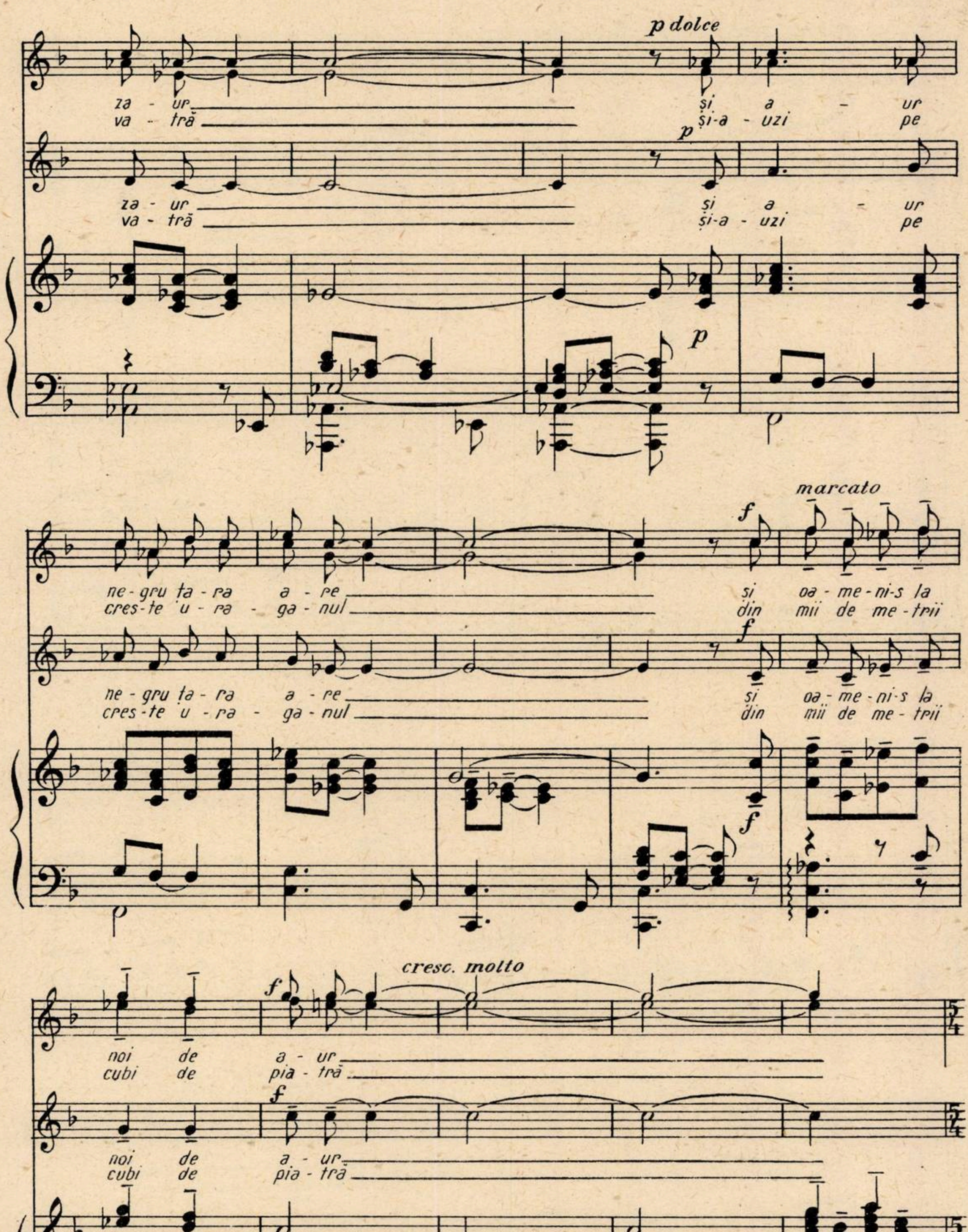
ȚARA HOLDELOR BOGATE

(pentru 3 voci egale, solo și pian)

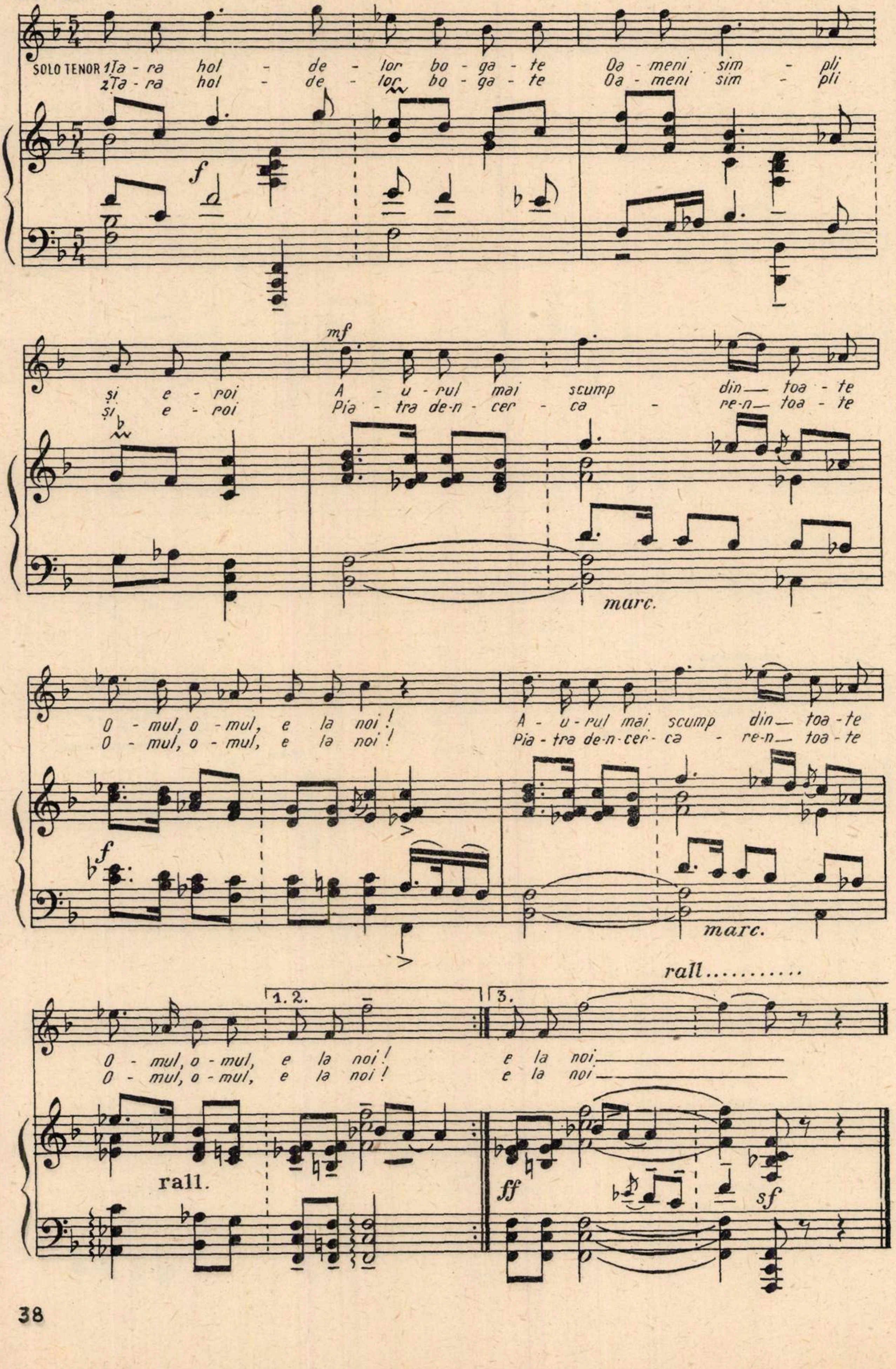
Versuri:
CICERONE TEODORESCU

Muzica:
HILDA JEREA


Molto moderato
ff
poco a poco dim.
mp espr.
mp
1. La noi a ța - ri - nii do - goa - re
2. La noi își sal - tă doar su - ma - nul
1. La noi a ța - ri - nii do - goa - re
2. La noi își sal - tă doar su - ma - nul
mp
mp
dă a - ur scump, stră - bun te -
a pa - tri - ei bă - tri - nă
dă a - ur scump, stră - bun te -
a pa - tri - ei bă - tri - nă


p dolce
za - ur și a - ur
va - tră și-a - uzi pe
p
za - ur și a - ur
va - tră și-a - uzi pe
p
marcato
f
ne - gru ta - ra a - re și oa - me - ni - s la
cres - te u - ra - ga - nul din mii de me - trii
f
ne - gru ța - ra a - re și oa - me - ni - s la
cres - te u - ra - ga - nul din mii de me - trii
f
cresc. molto
f
noi de a - ur
cubi de pia - tră
f
noi de a - ur
cubi de pia - tră
marc.
cresc. molto
rall.
5/4

REFREN


SOLO TENOR
1. Ța - ra hol - de - lor bo - ga - te Oa - meni sim - pli și e - roi A - u - rul mai scump din — toa - te O - mul, o - mul, e la noi! A - u - rul mai scump din — toa - te O - mul, o - mul, e la noi! e la noi
2. Ța - ra hol - de - lor bo - ga - te Oa - meni sim - pli și e - roi Pia - tra de-n - cer - ca - re-n — toa - te O - mul, o - mul, e la noi! Pia - tra de-n - cer - ca - re-n — toa - te O - mul, o - mul, e la noi! e la noi
f
mf
marc.
f
marc.
rall.
1. 2.
3.
rall...........
ff
sf

ȚARA HOLDELOR BOGATE

Versuri:
Cicerone Teodorescu

Muzica:
Hilda Jerea

La noi, a țarinii dogoare
Dă aur scump, străbun tezaur.
Și aur negru țara are
Și oameni-s la noi de aur

Țara holdelor bogate
Oameni simpli și eroi
Aurul mai scump din toate
Omul, omul e la noi!

La noi își saltă doar sumanul
A patriei bătrînă vatră
Și auzi pe creste uraganul
Din mii de metri cubi de piatră.

Țara holdelor bogate
Oameni simpli și eroi
Piatra de-ncercare-n toate
Omul, omul e la noi!

La noi a focului părtașe
Cu jar adinc și proaspăt viața
Și-a vieții forje uriașe
Ți-aprinde inima și fața.

Țara holdelor bogate
Oameni simpli și eroi
Jarul cel mai viu din toate
Omul, omul e la noi!

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA POPULARA ROMINA ŞI A MINISTERULUI INVAŢAMINTULUI ŞI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Calea Victoriei 141

Telefoane:
6.01.47 interior 26
6.01.43 interior 16
5.21.19

PREŢUL LEI 5

Lito-Tipografia „Fondului Muzical", str. 14 Martie nr. 25, Bucureşti — C-da 124